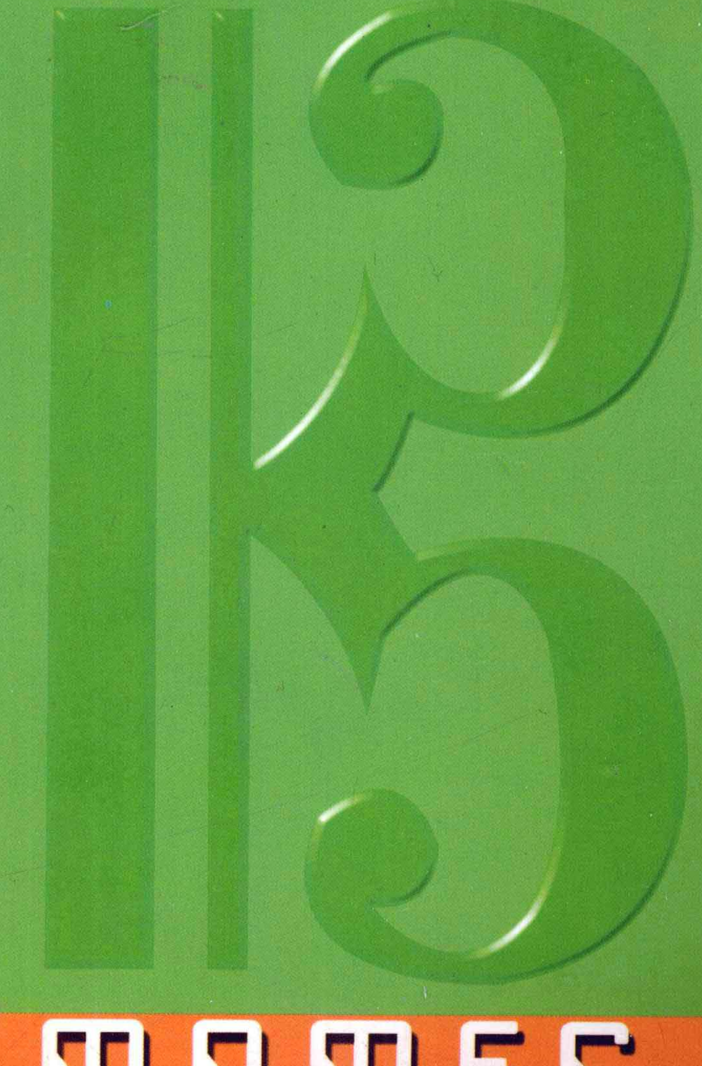
现代音乐教育丛书

CENTRAL CONSERVATORY OF M

中国近代音乐史纲

汪毓和　著

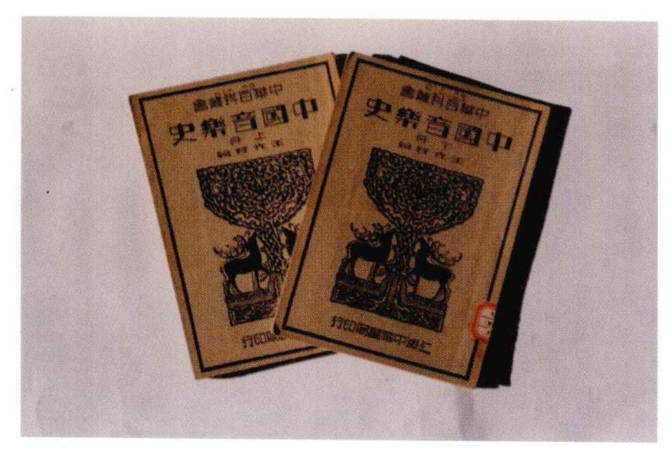


中国电子音像出版社出版

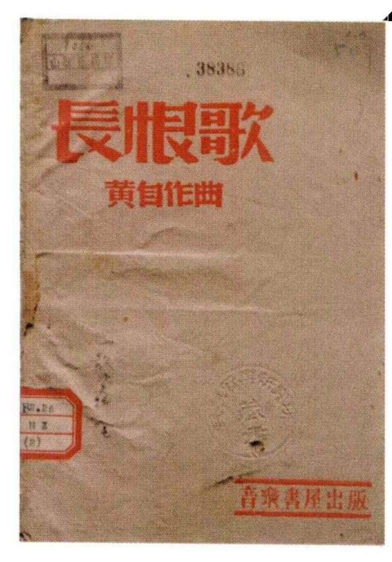




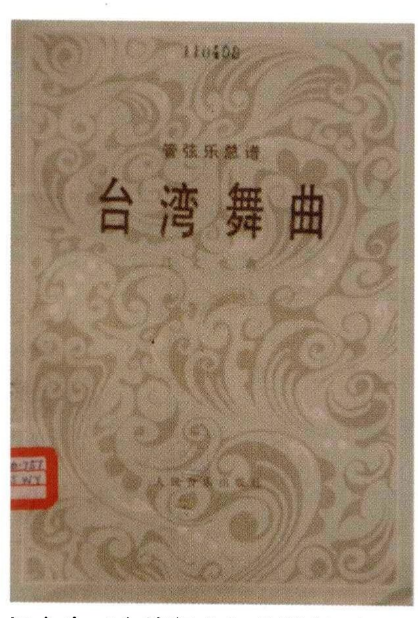
定价：130元 （含光盘）



王光祈的《中国音乐史》封面



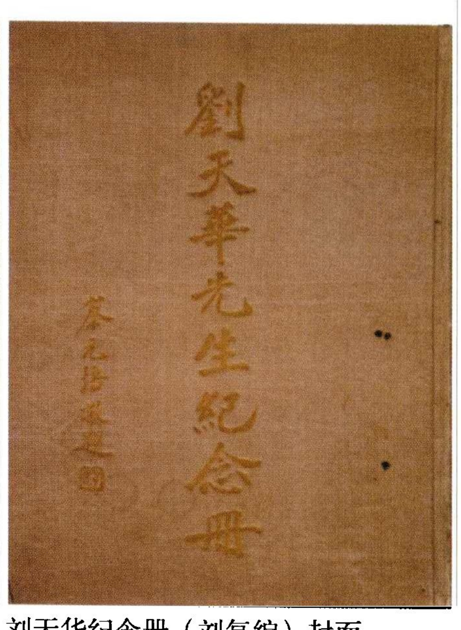
黄自的清唱剧“长恨歌”封面



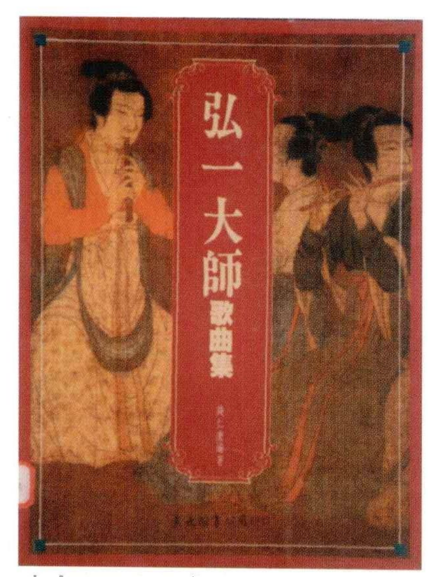
江文也《台湾舞曲》总谱封面



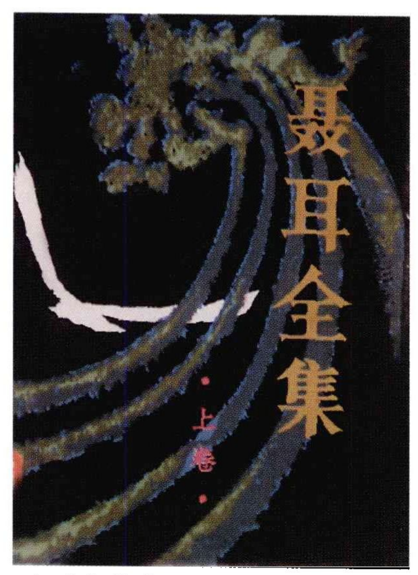
赵元任《新诗歌集》乐谱封面



刘天华纪念册（刘复编）封面



李叔同歌曲集封面

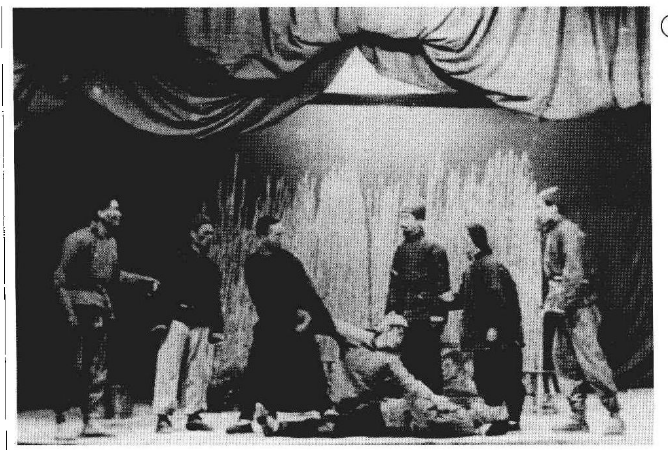


聂耳全集封面



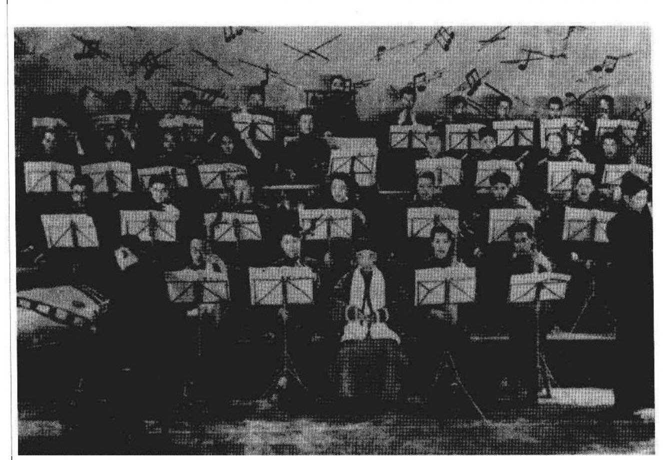
黎锦晖先生

① 

② 

③ 

1，2，3：歌剧《白毛女》剧照



大同乐会乐队中坐者为会长郑觐文



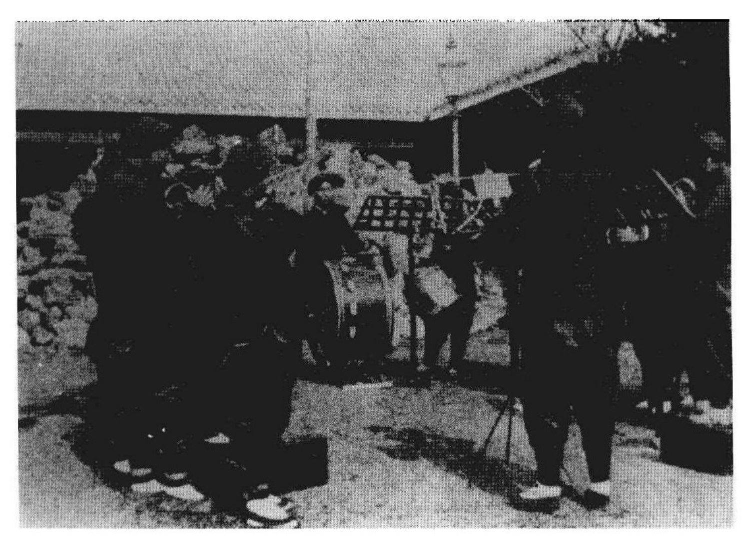
北京大学传习所管弦乐队



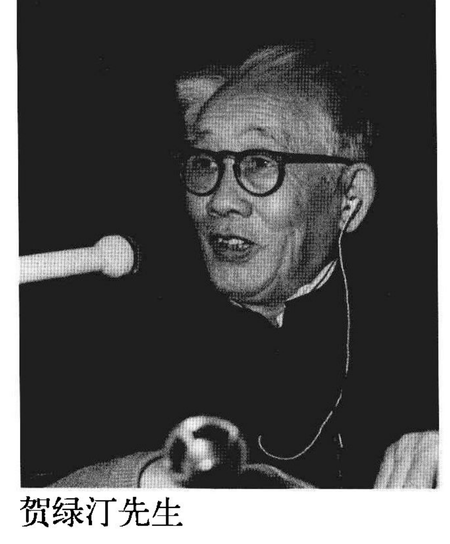
冼星海（左二）与友人在巴黎



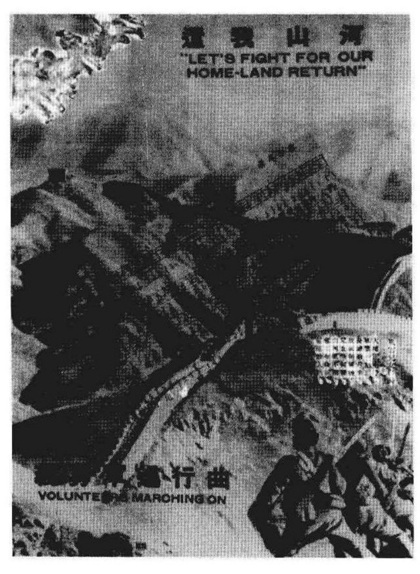
赫德乐队合影（后期）



赫德乐队（初期）



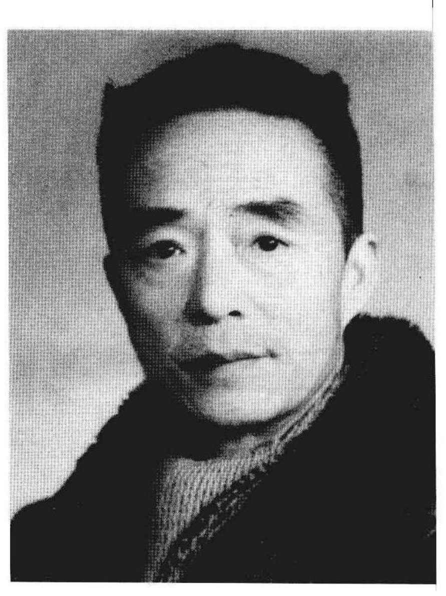
贺绿汀先生



《义勇军进行曲》的影写谱（发表在1935年《电通》画报的第二期的封面



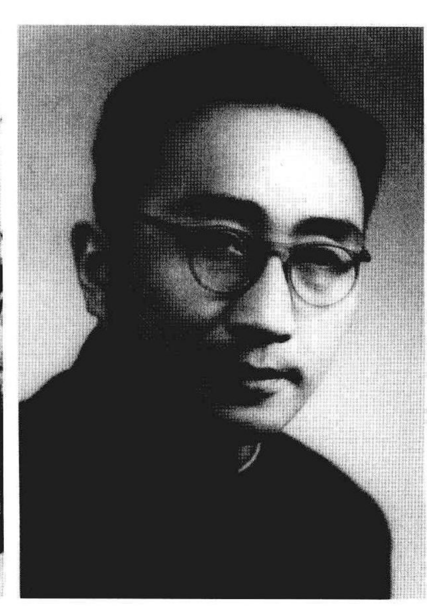
黄自先生



廖尚果（青主）先生



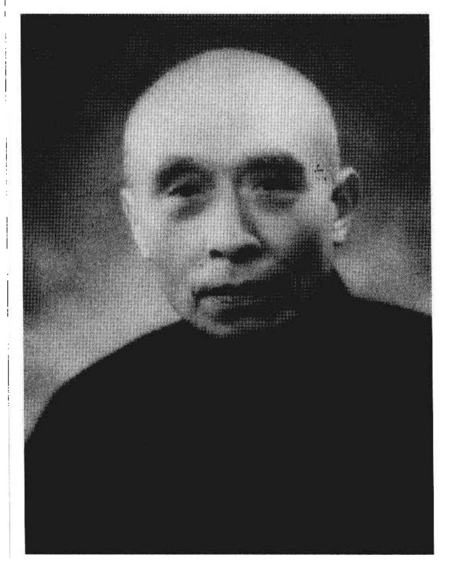
江文也先生



马可先生



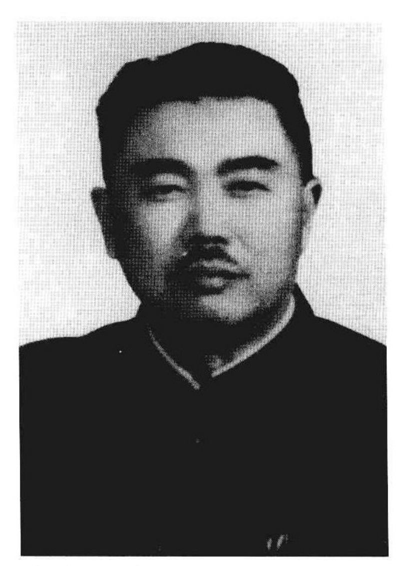
李焕之先生



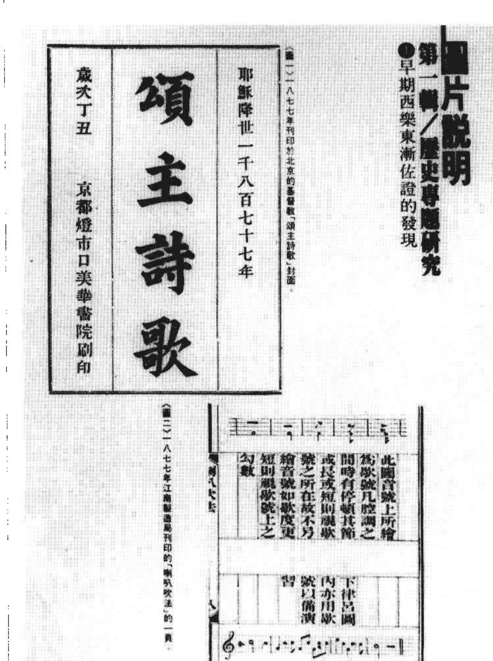
沈心工先生



杨仲子先生



应尚能先生



圖片說明

第一輯／歷史專題研究

❶早期西樂東漸佐證的發現

（圖一）一八七七年刊印於北京的基督教「頌主詩歌」封面。

耶穌降世一千八百七十七年

頌主詩歌

歲次丁丑 京都燈市口美華書院刷印

此圖音號上所繪爲歌號凡腔調之間時有停頓其節或長或短則觀歌號之所在故不另繪音號如歌度更短則視歌號上之勾數

下律呂圖內亦用歌號以備演習

（圖二）一八七七年江南製造局刊印的「喇叭吹法」的一頁。

早期基督教中文歌曲集封面及当时出版的［喇叭吹法］的第一页



十八年六月，易韋齋志

文 增

普遍的音樂

隨感之四

冼星海

詩歌

（甲）花雨樓詩稿

（一）山 桃

十月山桃傍水開，

（二）苦 雨

冼生海在国立音乐学院的刊所发表的文章



萧友梅与北京女子高等师范同学的合影



萧友梅先生



国立音乐专科学校第八次学生音乐会合影

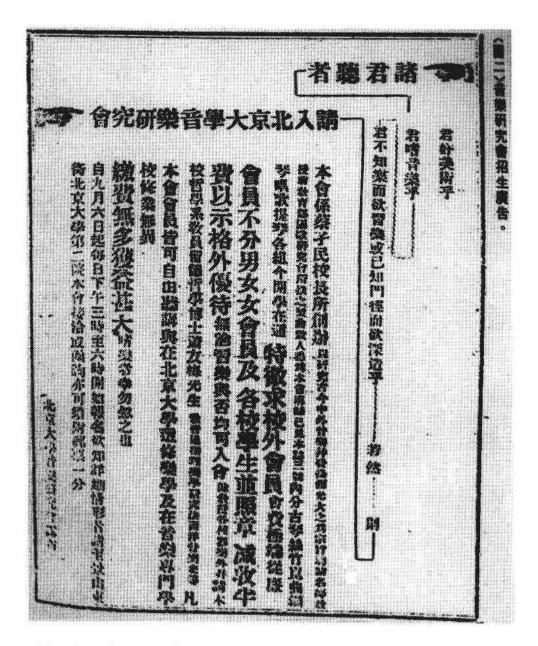


萧友梅与国立音专师生合影



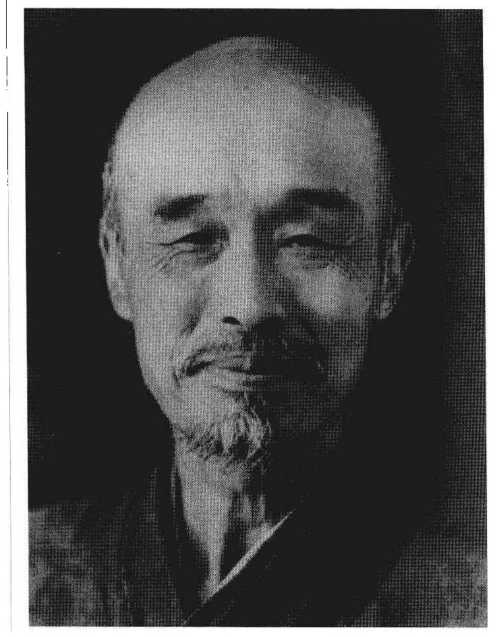


北京大学音乐研究会《音乐杂志》封面题字



北京大学音乐研究会章程广告

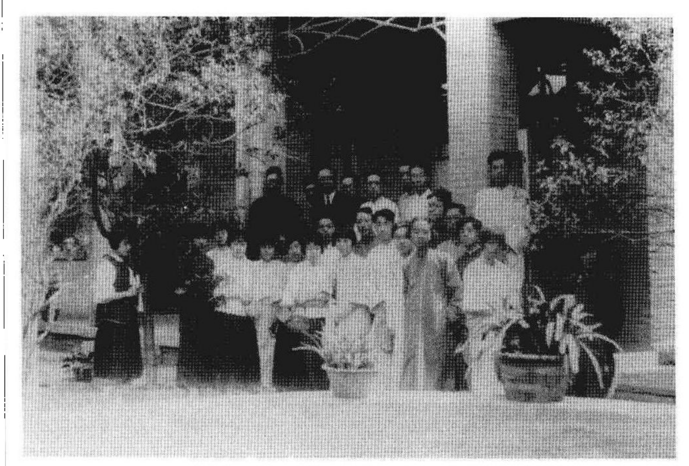
喻宜萱先生

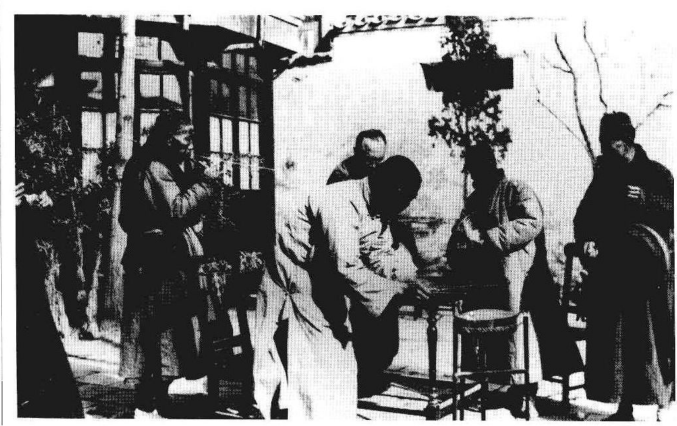


弘一大师（李叔同）

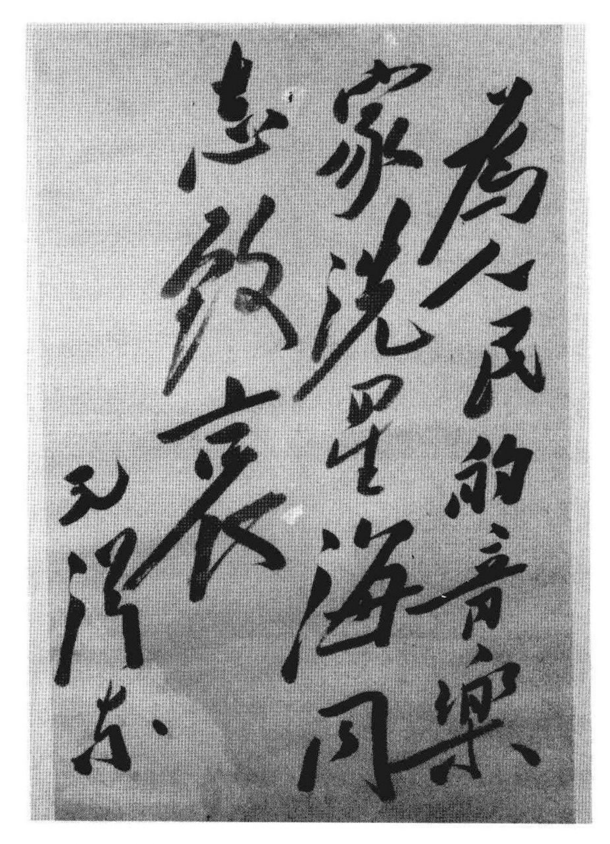


刘天华先生

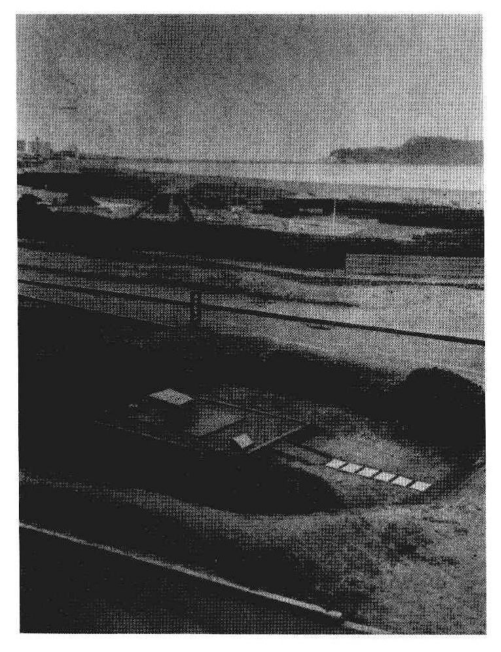




刘天华与民间艺人在北京家中合乐，后站者即刘天华先生



毛主席题词



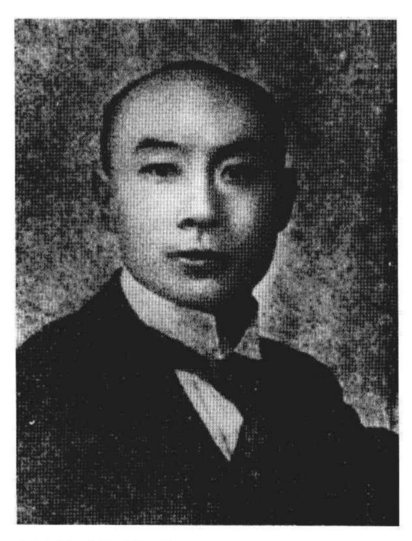
聂耳纪念碑（在日本藤泽市）



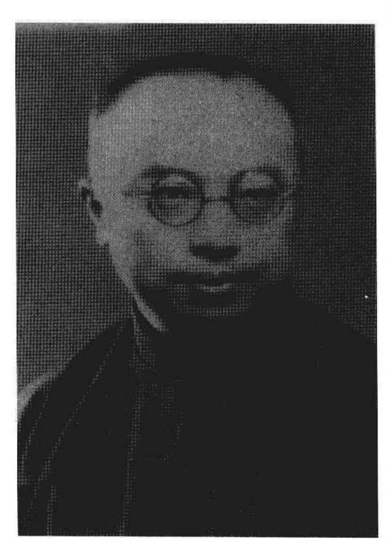
吕骥先生



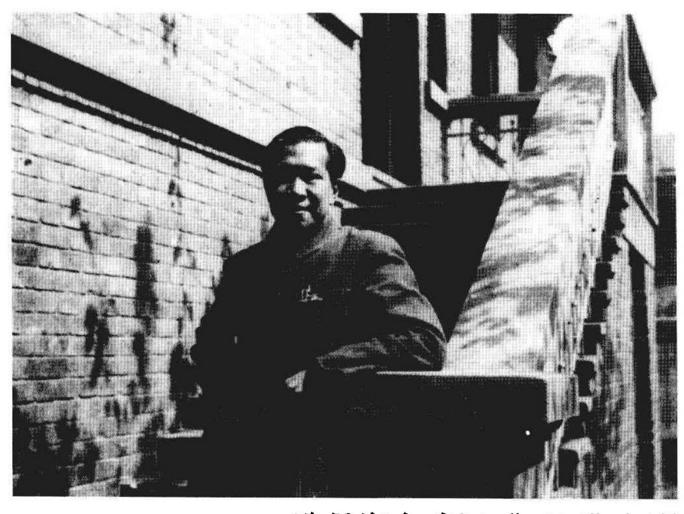
聂耳先生



王先祈先生



刘天华先生





冼星海在武汉“三厅”门前



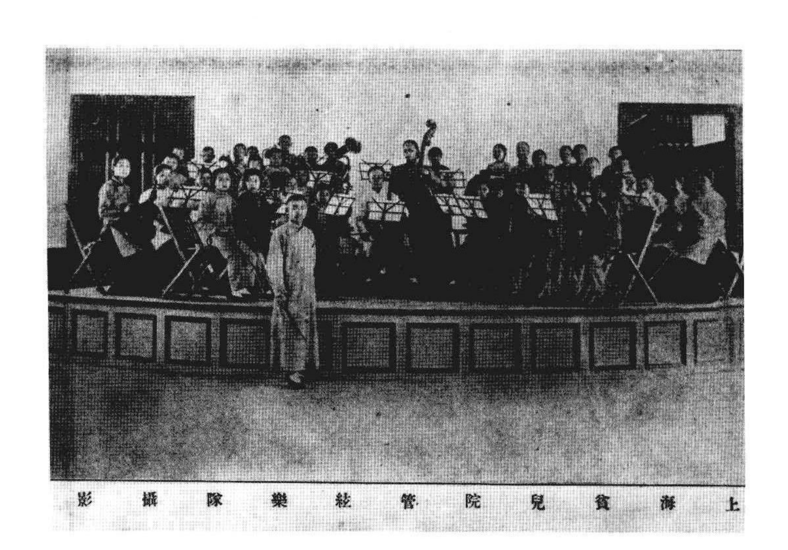
赵元任先生



郑律成先生



冼星海先生



上海贫儿院管弦乐队（前立者为曾志忞）



冼星海（右）与盛家伦（中）、华君武（左）在延安的合影

总策划：王次炤　袁静芳

主　编：袁静芳

编　委：袁静芳 项 阳 赵易天
于 波 杨明英

中音制作

2000年10月第1版

前　言

中国共产党第十五次全国代表大会提出了跨世纪社会主义现代化建设的宏伟目标与任务，并提出以“科教兴国”的战略思想作为实现这一宏伟目标的基本方针，把教育的发展放在了整个中华民族振兴的突出位置。教育部又制定了《面向21世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。同时，也是贯彻党的十五大精神，落实“科教兴国”战略思想的重大举措。

中央音乐学院创建于1950年，已有50余年的教学历史，是我国国家级唯一一所重点艺术院校，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于1999年12月21日成立了“现代远程音乐教育中心”。“现代远程音乐教育中心”将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际能力的提倡与培养）、国际化（目前的跨地域教育，为以后跨国域教育创造条件）建设。这将使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中，发挥更为积极的、创造性的重要作用，不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位，为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国高层次专门音乐人才的成长，适应社会主义现代化音乐文化事业发展的需要，提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究者、音乐管理人员的音乐理论素质，培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才。“现代远程音乐教育中心”将根据网络开设课程的需要，编辑出版“现代音乐教育丛书”。第一批出版的教育丛书有：中国古代音乐史、中国近代音乐史、中国当代音乐史；西方音乐史、20世纪西方音乐；中国民间歌曲、中国传统器乐；音乐美学基本问题、音乐表演艺术概论；世界民族音乐概论、环球音乐文化采风；音乐学分析、音乐学历史与现状；音乐基础理论、和声学、曲式与作品分析；音乐治疗学、音乐治疗的方法与技术等等。第二批将出版的教育丛书有：中国音乐美学史、西方音乐美学史、中国少数民族音乐概论、中国说唱音乐、中国戏曲音乐、音乐心理学、音乐考古学、民族音乐学的理论与方法、印度音乐文化、拉丁美洲音乐文化、亚洲音乐文化、佛教音乐文化、道教音乐文化等等。此后还将在音乐教育学与社会实用音乐教育领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外，亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

“现代音乐教育丛书”
编辑委员会
2000年8月

目录

第一章
引论，旧民主主义革命时期中国传统音乐的发展

第一节 概述

1840年“鸦片战争”以后，西方资本主义列强通过军事、政治、经济等方面大举入侵中国，并同我国封建顽固派结成了反动的同盟，向我国人民进行种种残酷的压迫和剥削。中国实际上已沦为丧失独立主权的半殖民地半封建的国家。内外反动势力的剥削和压迫，使人民生活在水深火热之中，同时也激发了人民群众坚决反抗外国侵略和封建反动统治的斗争。以太平天国、义和团、捻军为代表的农民运动，像一股股不可抗拒的巨浪，不断冲击着清王朝的腐败统治。

尽管“洋务运动”、“维新运动”的改革在政治上不可能根本改变日渐没落的清王朝腐朽统治，中国的资本主义经济仍逐步得到了发展。中国的民族资产阶级从它诞生的时候起，就面临着强大的帝国主义和封建势力的压迫。随着资本主义经济的发展，民族资产阶级同帝国主义和封建阶级之间的矛盾也在逐渐加深，终于促使民族资产阶级中的一些革命分子，逐步抛掉了君主立宪的改良主义幻想，切实从事革命斗争的各种活动，自觉负起领导各阶层人民群众反帝反封建斗争的责任，并通过1911年的“辛亥革命”最终推翻了清朝政府，结束了我国绵延二千多年历史的封建王朝的统治。但是，由于中国民族资产阶级的软弱性和动摇性，“辛亥革命”的胜利果实最终仍被以北洋军阀袁世凯为代表的帝国主义与封建军阀相勾结的反动势力所篡夺，中国人民仍然没有获得真正的解放。

这时期，反帝反封建的斗争和资本主义的发展，都促进了资产阶级民主主义新文化的发展。到了旧民主主义革命的后期，资产阶级新文化同封建阶级旧文化之间的矛盾和斗争不可避免地愈益深化，具体表现为学校与科举之争、新学与旧学之争、西学与中学之争等等。反对封建统治、反对闭关自守、主张学习欧美的科学文化、要求富国强兵救亡图存等等，是当时新文化的主要内容。介绍欧美科学文化、创办新学堂、出版报刊以及组织各种社团等等，使这时期的文化战线出现了一派新气象。各种各样的文艺创作，也在不同程度上揭露了当时封建社会的阴暗现实，表达了对劳苦大众的同情和对帝国主义、封建阶级的反抗和不满，同时，也流露出作者对祖国和人民的深厚情感，对美好未来的祈望。

这时期群众的音乐生活及我国音乐文化发展的重要现象是：

一，建统治阶级的雅乐早已衰落，而且来自民间俗乐的“雅部”（主要是昆曲、琴曲等）也处于不断衰落的状况；

二，随着政治形势的发展出现了大量反映当时斗争生活的革命民歌（包括一些早期的工人歌曲），地方戏曲（即所谓“花部”）和说唱音乐，增加了不少新戏曲剧种和新的曲种，在当时还自发产生了初期的戏曲改良运动；

三，随着西方文化和近代西洋音乐文化的陆续传入，特别是随着新式学堂的建立和发展，从本世纪初至“辛亥革命”前后，出现了大量有别于传统旧乐的“学堂乐歌”。学堂乐歌也是当时进步的知识分子传播民主革命思想的一种手段。随着学堂乐歌的传播，开始在一般民众（特别是一些青年知识分子）广泛地介绍西洋音乐的基础知识，这为我国近代新音乐文化的发展提供了必要的条件。

第二节　各种传统音乐的新发展

在我国长期封建社会的发展过程中，作为封建统治象征的雅乐，由于恪守古制而严重脱离群众和现实生活。这些音乐除了用于封建统治者的祭祀典礼（如祭天地、祭孔、祭祖庙等）中外，在群众的音乐生活中已完全丧失任何实际影响和意义了。尽管历代的统治者通过种种努力想使之“复兴”，但他们始终无法改变其衰亡的命运。

各种被封建统治者所歧视和压制的民间俗乐，正由于是来自民间和源于人民的生活，它们无论在题材内容、还是在体裁形式和风格等方面，都愈来愈丰富多采。这些传统的民间音乐艺术，同我国广大人民群众保持着密切的联系，它们也对封建阶级（特别是他们的士大夫阶层）愈来愈有着深刻的影响，例如像昆曲等在清代初期就曾为封建文人、清客所嗜好而盛极一时。这些传统的民间音乐艺术还深入影响了我国的宗教音乐，特别是道教音乐中就吸收了昆曲、滩黄、丝竹、吹打、道情等等。
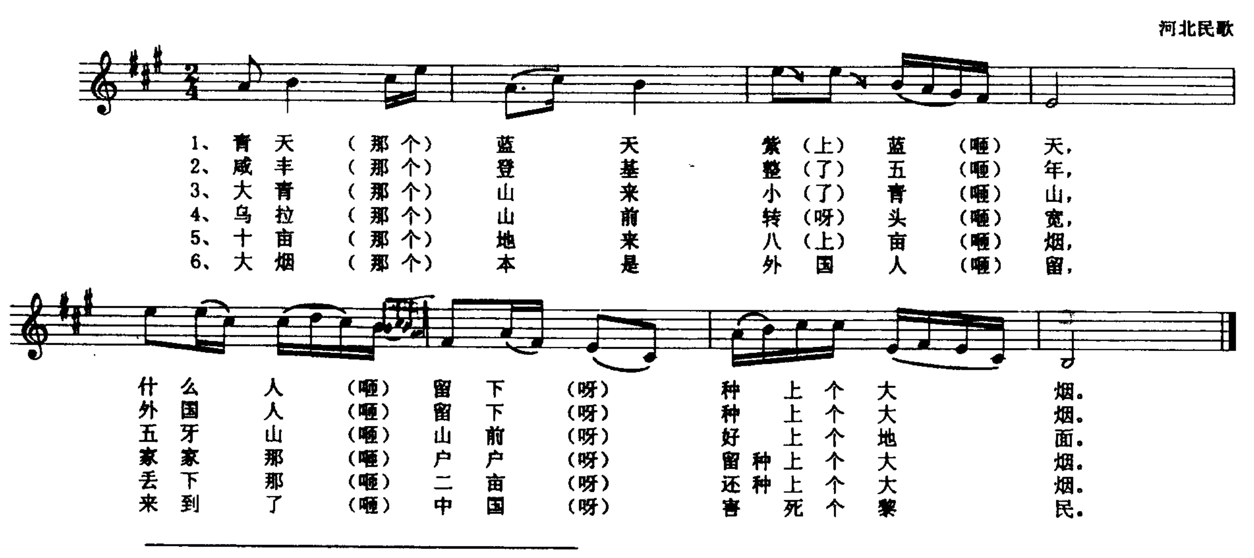
到清代中叶后，封建社会逐步解体，人民群众反帝反封建斗争不断高涨，随着城市商品经济的发展和城市剧院的逐步建立，以及交通运输的逐渐发达等，民间音乐艺术在这一时期又得到了比以往更为迅速的发展，例如：我国的地方戏曲已逐步形成了昆腔、高腔、梆子、皮黄四大声腔系统的三百多种大、小不同的剧种；说唱音乐方面则已有鼓词、评弹、道情、琴书、牌子曲等上百种不同的曲种；民族器乐方面除了古琴、琵琶、笛、箫、筝等乐器的独奏和重奏外，各地也发展了各有特色的、不同组合的器乐合奏。

现在分几个方面作如下概括介绍：

一、新民歌：

“鸦片战争”以来，在贯穿这个历史阶段此起彼伏的反帝反封建群众革命斗争，以及太平天国、义和团等农民运动的影响下，出现了不少生动地反映这个时代和当时群众生活的新民歌，其中大多数是反映农民的痛苦生活，如河北张家口民歌《种大烟》、山西河曲民歌《提起哥哥走西口》等等。

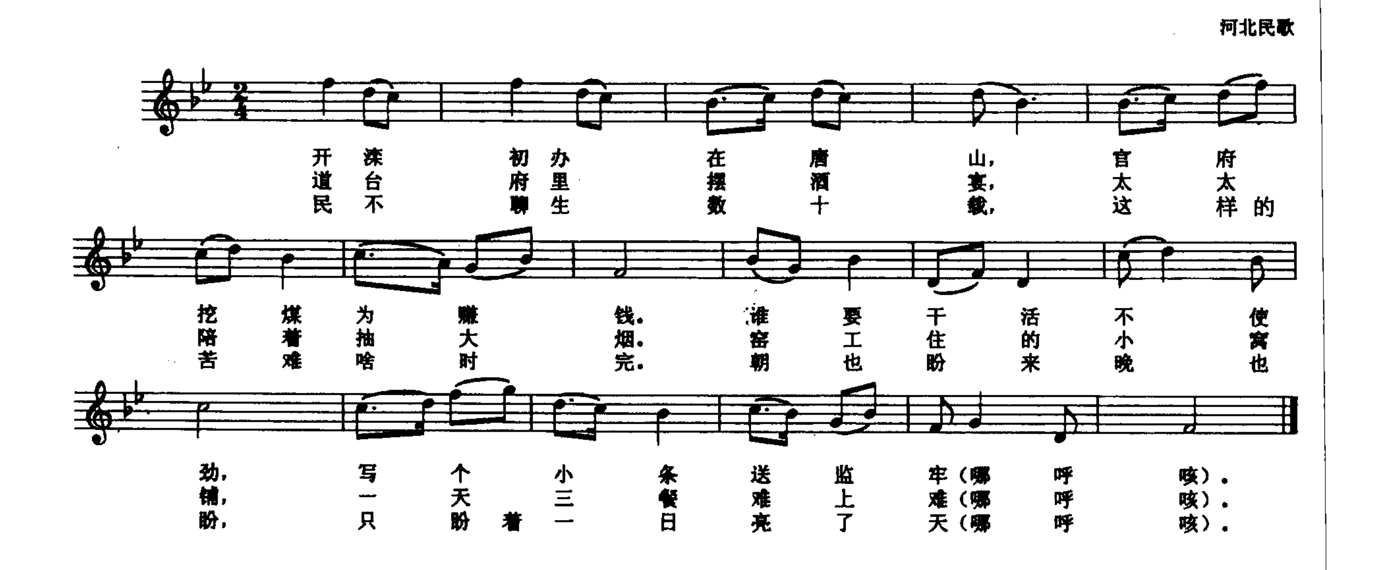
例1：《种大烟》



选自《中国民间歌曲集成》河北卷草稿（1963年5月）

有些民歌则是反映在官僚买办的压迫剥削下，我国早期工人的苦难生活和迫切要求解放的愿望，如河北开滦民歌《矿工苦》、辽宁抚顺民歌《煤黑子苦》、江苏苏州民歌《十怨厂山歌》等。
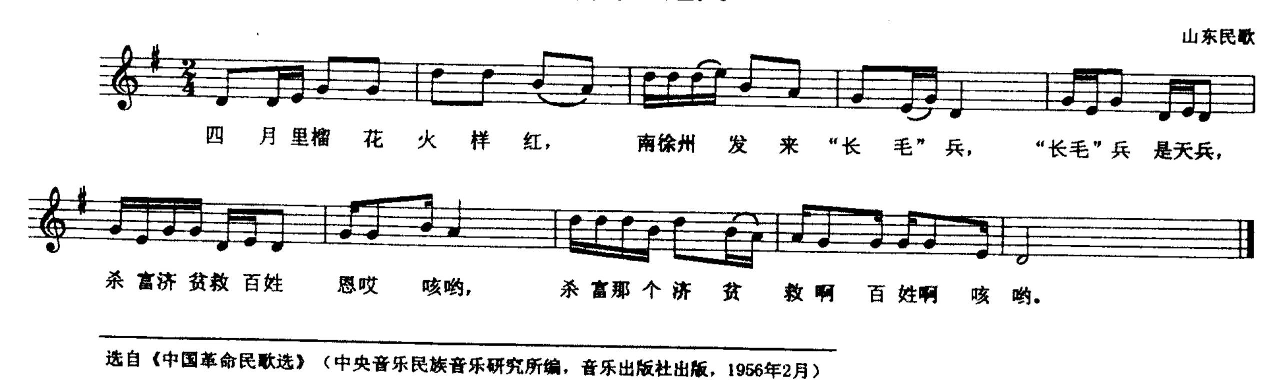
例2：《矿工苦》



有些民歌则热情歌颂了群众反帝反封建的斗争精神和爱国热情，如山东惠民民歌《洪秀全起义》（即《四月榴花火样红》）、广东民歌《三元里抗英童谣》、山东威海民歌《甲午战争》、河北安次民歌《穷人才能保江山》、河北曲阳民歌《打洋鬼子》等。

例 3：《洪秀全起义》
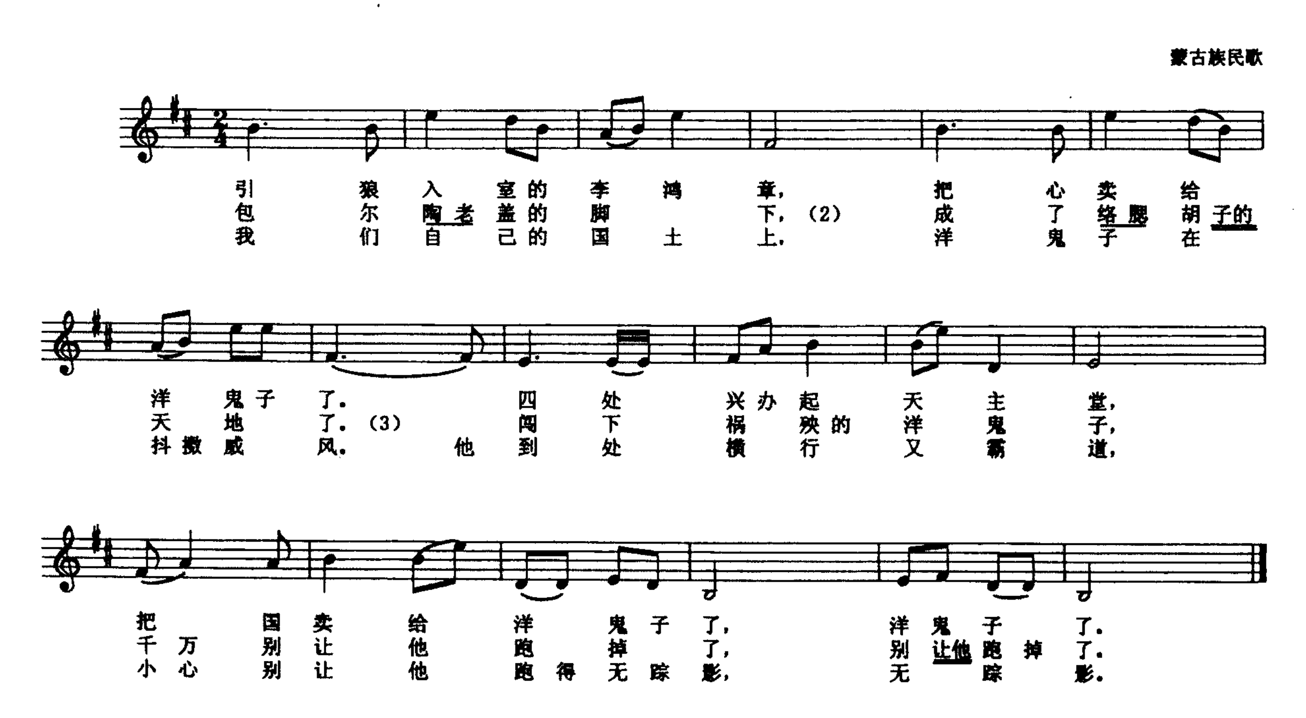




选自《中国革命民歌选》（中央音乐民族音乐研究所编，音乐出版社出版，1956年2月）

在少数民族地区，也出现了不少反映少数民族人民反抗外国帝国主义侵略和民族压迫的民歌，如蒙古族民歌《引狼入室的李鸿章》、维吾尔族民歌《迫迁歌》（即《被赶出家园》）、回族民歌《高大人上口外》、侗族民歌《随天军》等。

例 4：《引狼入室的李鸿章》

引狼入室的李鸿章



当时绝大部分新民歌都是根据各地群众熟悉的曲调加以改编的。它们直接产生于人民

群众的斗争生活，长期流传于民间，从各种不同的角度鲜明地揭示了当时的社会矛盾，反映出广大群众反帝反封建的强烈愿望。它们是生动反映当时历史现实的宝贵的文化遗产。

二、说唱音乐：

到清代中叶以后，在我国广大城乡各种带有地方特色的说唱音乐大体上都已开始形成，例如主要流传在北方各省的鼓词一类的说唱音乐，在流传过程中逐渐增添了地方特色，实际上已为后来所形成的山东大鼓、西洋大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓及东北大鼓等不同曲种确立了雏形；其它像评弹类、道情类、牌子曲类也有类似的发展。这时期在说唱音乐方面得到较高发展的新曲种，主要是山东大鼓、京韵大鼓和苏州弹词等。

山东大鼓是北方各种大鼓中较早进入城市、较早成熟成型的曲种之一。在清末，在山东大鼓的发展过程中曾出像何老凤（1840—1900，有的资料上称“郝老凤”，北口）、郭大妮、黄大妮（小北口）以及王小玉姊妹（南口）等著名的艺人。山东大鼓的发展对后来的山东琴书、河南坠子、西河大鼓、京韵大鼓等曲种的发展都有影响。

与此同时，原来流行于河北河间地区的木板大鼓与清音子弟书合流而形成的所谓“怯大鼓”流传到平津一带，结合北京方言的特点，并吸收了京剧等戏曲艺术的唱腔、表演方面的特长，增加了三弦、四胡等器乐伴奏，逐渐形成了京韵大鼓。在京韵大鼓的形成过程中，以白云鹏（1874-1954）和刘宝全①作出的贡献最为突出。特别是刘宝全，他对京韵大鼓进行了较大的革新和创造。他有着高亢圆润的嗓音以及生动细致的表演，他给后人留下了不少优秀的曲目，如《单刀会》、《长坂坡》、《白帝城》、《大西厢》等。他一生的努力，把京韵大鼓的发展推进到一个新的、成熟的阶段。

苏州弹词原来已有较长的历史，从明末清初已形成名艺人辈出的局面，积累了像《白蛇传》、《玉蜻蜓》、《描金凤》、《珍珠塔》等著名的传统曲目。在乾嘉年间，弹词名艺人陈遇乾曾对上述弹词曲本进行了整理、改编，并且首创了具有个人特色的风格流派，即所谓老“陈调”。据一些史料记载说他的唱腔苍劲、浑厚、简朴，并跟当时的昆曲、苏滩比较接近。在嘉道年间，俞秀山通过说唱《倭袍》等曲目，创立了委婉抒情、悠缓细腻的新腔，即所谓老“俞调”，成为近代苏州弹词中影响最大的两大派之一，为后来的苏州弹词奠定了基础。到咸丰年间，马如飞又通过说唱《珍珠塔》等曲目，发展了节奏明快、刚劲有力和朴实爽朗的、适合于叙事的新腔，即所谓“马调”，也即近代苏州弹词中另一个影响最大的流派。②自此以后，弹词的各种派流基本上都是以“俞”、“马”两调作为基础加以发展的。到同治年间，评弹女艺人朱素兰首创“书场”于上海，进一步扩大了评弹艺术的社会影响。到清末民初，苏州弹词艺人杨小亭和夏荷生（1899—1946）在综合“俞”、“马”两调的基础上（即所谓“雨夹雪”），通过说唱《描金凤》等曲目，创立了真假声并用、爽利清脆的“小杨调”以及“高弹响唱”、“快弹慢唱”的“夏调”，曾为时人一致推崇。

辛亥革命前后，在不少城市中曾广泛流行宣传爱国、要求民主自由的时调小曲和新体弹词，反映了当时社会的急剧变化和资产阶级民主革命运动在广大群众中的深刻影响，如《十二月太平年》、《放足乐》、《盛宫保抄家五更》、《鸦片曲》、《女子文明灯》等。同时，一些革命志士及进步人士也纷纷编写新的弹词唱本宣传爱国民主的思想，如秋瑾编了《精卫石》，陈天华编了《猛回头》，李伯元编了《庚子国变弹词》等等。当时，热心进行时事宣

传而受到广大群众欢迎的著名艺人，还有苏滩艺人林步青和杭州艺人“小热昏”杜宝林③等

三、戏曲音乐：

清朝中叶（乾嘉年间）以来曾先后在北京盛极一时的昆曲、高腔，随着市民经济的发展而逐渐走向衰落，而流传各地的地方剧种则获得不同程度的发展。当时流传各地的较大的地方剧种已有徽剧、汉剧、秦腔、山西梆子、河北梆子、粤剧、川剧、闽剧、滇剧、湘剧和赣剧等（为了便于理解起见，这里对这些剧种的名称均取现在通用的名称，而并非当时的称谓）。

但是，这一时期戏曲发展中取得成就最显著、影响最突出的是京剧的形成和发展。

京剧是以徽剧、汉剧作为基础的一种“皮黄戏”。在乾隆后期，“三庆”班最先进京，随后“四喜”、“春台”、“和春”各班也相继进京，形成了所谓“四大徽班”进京的新局面。“四大徽班”进京的初期，并没有立即为当时的封建统治阶级所特别重视，他们的演出当时也还保留着昆曲、梆子、高腔等各种声腔并存的特点。但初期的“徽班”剧目已开始注意取材于市民所熟悉和喜爱的《三国演义》、《杨家将》、《水浒传》等历史故事，他们还编演了一些像《打渔杀家》、《宇宙锋》等具有一定反封建意识的新剧目。显然，这些具有一定斗争性的历史剧目比原来在北京盛行的昆曲、秦腔等戏曲的传统剧目，要更接近人民的生活和更符合于时代的要求。同时，唱词比较通俗易懂，唱腔比较朴实、高亢、爽朗，这些也易于为城市一般民众所接受。这些“徽班”艺人（亦即早期京剧的前辈艺人）善于大胆吸取昆曲、高腔、梆子等各剧种的优秀成果，不断在艺术方面进行大胆的革新和创造，逐渐使一种富于时代特色的皮黄戏——“京剧”得以在声腔、程式、剧目、行当以及场面等方面得到了全面的丰富和提高，一跃而成为具有高度艺术水平的全国性的大剧种。

在京剧发展史上曾出现了许多具有相当艺术造诣的著名演员，如咸丰同治年间的程长庚（1812—1862）、余三胜（1802—1866）、张二奎（1814—1863）、王九龄（1816—1884）、刘赶三（1817—1894）等，他们对近代京剧的发展起了奠基的作用。至光绪年间，谭鑫培④在综合程、余各派的成就的基础上，创立了一种神清骨隽、抒婉自如、韵味清醇的老生新腔。谭鑫培的唱腔后来一直成为京剧老生唱腔中影响最大的一派（即“谭派”）。与谭鑫培同时齐名的老生演员还有汪桂芬（1860—1906）和孙菊仙（1841—1931）等。著名的旦角演员则有梅巧玲（1842—1882）、余紫云（1855—1899）、田桂凤（1866—1931）等，他们独到的艺术特色和成就，对后来京剧的发展产生了深刻的影响。

同治、光绪以来，京剧剧坛上还有不少著名演员，如王鸿寿（1850—1925）、杨小楼（1878—1938）、刘鸿声（1879—1921）、王凤卿（1883—1956）、余叔岩（1890—1943）、高庆奎（1890—1940）、言菊朋（1890—1942）等（均为老生），时小福（1846—1900）、陈德霖（1862—1930）（均为青衣），田际云⑤、王瑶卿（1881—1950）（均为花旦），龚云甫（1862—1932）（老旦），徐蝶仙（小香，1831—1862）、王楞仙（1859—1908）、朱素云（1872—1930）（均为小生），何桂山（?—1917）、金秀山（1855—1915）、郝寿臣（1886—1961）（均为净角）及罗寿山（1859—1912）、王长林（1858—1931）（均为丑角）等等，他们也为京剧的发展作出了贡献。前辈京剧演员对伴奏乐队（即“场面”）作了大胆的改革与发展，逐渐形成了管、弦、打击乐并重的乐队编制。那时，出现了许多著名的琴师和鼓师，如梅雨田⑥、孙佐臣⑦、刘兆奎等。

清末京剧演员汪笑侬⑧由于对当时封建统治腐败的不满，以自己丰富的文学修养，作了传统剧目的整理加工以及新剧本的编写工作，从剧本中抒发他忧国忧民的深切感情，并或直接地、或含沙射影地抨击当时清廷的腐败统治。他在演唱上则综合孙、汪各派的成果，根据自己嗓音的特点别创新腔，如《刀劈三关》、《骂阎罗》的唱腔中均表现出他那种满腔忧愤、慷慨高歌的特点。汪笑侬对京剧的改革，给后来"海派京剧"的发展以直接的影响。

清末民初，随着西洋话剧的传入中国，一种新的艺术形式"文明戏"（当时也有称之为"新剧"的）在各大城市里迅速兴盛起来。"文明戏"的发展有力地推动了当时的所谓"戏曲改良运动"。首先，在上海以潘月樵（1869—1928）和"夏氏兄弟"（即夏月珊、夏月润等）为主，继汪笑侬之后，通过编演《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》等中外题材的时事新戏，以及在唱腔、表演、舞台布景等方面的大胆改革，创立了所谓"海派京戏"。其次，梅兰芳、欧阳予倩等人也进行了排演古装新戏和时装新戏的尝试。尤其是梅兰芳⑨以自己杰出的艺术表演，成功地突破了原来京剧旦角中青衣与花旦的严格区分和一些陈规，实现了王瑶卿等前辈艺人提出的发展提高"花衫"、使青衣与花旦两种角色逐渐统一的改革主张，并创造了许多以旦角为主的"古装新戏"，发展了新唱腔。梅兰芳的革新与创造，对后来京剧旦角表演艺术的提高，起着非常重要的作用。此外，在各种地方戏曲中当时也出现了类似的改革活动，其中比较重要的团体有秦腔的"易俗社"、河北梆子的"奎德社"以及川剧的《戏曲改良公会》和《三庆会》等等。

应该说，当时的戏曲改良运动曾促进了戏曲艺术同当时社会现实的联系，演出了一些揭露、抨击社会罪恶的和要求摆脱封建束缚的新剧目。同时，在戏曲的表演方面以及在舞台装置、布景、服装等方面也进行了一些革新尝试。但是，随着辛亥革命以后政治形势的变化，不少"改良新戏"又逐渐失去了他那短暂的民主性的光彩。

四、民族器乐：

这时期在广大城乡人民的音乐生活中日渐活跃起来的民族器乐合奏形式，主要有河北的"吹歌"，山东、山西等地的"鼓吹"，华中的"八音"，江浙一带的"吹打"、"丝竹"和"锣鼓"等，涌现了许多传统的器乐合奏优秀曲目，如《放驴》（河北吹歌）、《百鸟朝凤》（山东鼓吹）、《三六》、《行街》（江南丝竹）、《一封书》、《满庭芳》（苏南吹打）等。

戏曲音乐的发展也给予这时期的民族器乐发展丰富了一些新的形式、提高了某些表演技巧和增加了新的曲目，如在"吹歌"等乐种中出现了"卡戏"，以及王玉峰（1872—1913）的"三弦弹戏"、沈易书的"三弦拉戏"和王殿玉（1899—1964）的"丝弦拉戏"（后曾改名为"大擂拉戏"），都是当时利用器乐来模仿戏曲演唱所形成的新的艺术品种。

在器乐独奏方面这时期曾出现了一些重要的代表人物，如古琴方面有张孔山（泛川派），王心源、王冷泉（1867—1921）、王露（1879—1921）（均为诸城派），黄勉之（1853—1919）（九嶷派），秦维翰（1816?—1868?）（广陵派），黄景星（岭派等）等；琵琶方面有陈子敬、李芳园、沈肇州（1858—1930）等。他们对保存、整理和发展古琴、琵琶等传统遗产方面，也曾作了不少有益的工作。此外，如１８６４年张鹤编的《琴学入门》，１８６８年秦维翰编的《焦庵琴谱》，１８７６年唐铭彝所编的《天闻阁琴谱》，１９１１年杨宗稷编的《琴学丛书》，以及１８９５年李芳园所编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》，１９１６年沈肇

州所编的《瀛州古调》等等，这些琴谱和琵琶谱的编订、出版，对继承和发扬我国历史悠久的民族器乐传统无疑也是有着极大的积极意义的。

辛亥革命后，在上海、天津、济南、无锡等城市还有一些专门从事民族器乐演奏（包括一些昆曲的清唱）的社团，如无锡的“天韵社”、上海的“文明雅集”、“钧天集”、“清平集”以及济南的“德音琴社”等等。这些社团的活动，对民族器乐的发展和交流，也起了促进的作用。

附注：

① 刘宝全（1868—1943）原名毅名，河北深县人，幼习皮黄，工老生，曾赴沪演出过。返京后改业，随胡十、宋五、霍明亮等艺人专攻大鼓。在不断实践的过程中，刘宝全把京剧唱腔逐步糅入大鼓，并吸收京剧在唱工、念白、运腔等方面的经验，以丰富大鼓的声腔；吸收京剧的身段、动作的经验，以革新大鼓的表演。从此以后，京韵大鼓的发展才进入成熟的阶段。

② 俞秀山，生卒年月不详，清嘉道年间弹词四大名家之一，以说唱《倭袍》著称。

马如飞，生卒年月不详，清咸同年间弹词名家、苏州“光裕社”主持人。以说唱《珍珠塔》著称。

③ 杜宝林，原是杭州一位唱“卖梨膏糖”调的民间艺人，他的艺名就叫“小热昏”。辛亥革 命前后，他曾以当时当地的时事新闻为题材，即兴演唱专门讽刺贪官污吏和社会时弊的小曲，深受群众的欢迎。后因躲避统治阶级的迫害而隐匿。时人很敬仰他的品格和艺术，把这种艺术形式称之为“小热昏”。

④ 谭鑫培（1847—1917）名金福，艺名“小叫天”，湖北武昌人，原习须生，曾师事程长庚。中年因倒嗓而改习武生，入江湖卖艺之“粥班”，深受各地群众的欢迎。光绪初年夏返北京，入“三庆班”，仍习武生。至1877年嗓音恢复，转入“四喜班”，改唱老生，遂名声日振。他功底很深，又得名师指点，昆乱兼擅，文武不挡，能戏甚多。尤以《李陵碑》、《洪洋洞》、《秦琼卖马》、《四郎探母》等戏著名于世。晚年很少登台演戏，1917年因被军阀强迫带病上台，遂一病不起。

⑤ 田际云（1864—1925）为当时极有名望的河北梆子演员，曾长期同著名京剧演员谭鑫培、汪桂芬等同台演出。他思想进步，同情维新派人士，还重视创编新戏，曾被清政府拘禁百日。辛亥革命后在北京首创女子科班。他艺术功底坚实，戏路宽广，除了工花旦外，还能兼演青衣、武生、老生、小生等。

⑥ 梅雨田（1869—1914）江苏泰州人，为“四喜班”名旦角梅巧玲的长子，即梅兰芳的伯父。早年他曾从名琴师贾祥瑞学习胡琴，他操琴音节谐适，风格严谨，很善于托腔，曾长期为谭鑫培操琴，谭亦倚为左右手。他还善吹笛，能吹昆曲不下三百出。其他如唢呐、鼓板他无不能之，在京剧发展史上被视为京剧琴师两大派开创者之一。

⑦ 孙佐臣（1862—1936）北京，名光通，人称孙老元。幼习老生，后因倒嗓改习胡琴，得名师贾祥瑞指点。曾先后为谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、许荫堂、贾洪林、金秀山等著名演员操琴。晚年因不得志，郁郁而死。

⑧ 汪笑侬（1858—1918）原名德克俊，字仰天，号孝农，满族。曾中举人，任河南泰康县令，后因触怒乡绅而被黜，遂即入剧界。汪曾在整理剧本及编剧方面做了不少工作，如《瓜种兰因》《党人碑》、《博浪椎》、《哭祖庙》、《骂阎罗》、《桃花扇》等具有一定民主爱国思想的新戏，都出自其手。在演唱方面，他主要综合汪桂芬、孙菊仙二派，并善于别创新腔，自成一派。民国初年，曾在天津主持“戏剧改良社”，对于戏剧理论颇多发挥。可惜当时他的主张不为人们所重视。晚年定居上海，郁郁以殁。

⑨ 梅兰芳（1894—1961）名澜，字畹华，原籍江苏泰州人，出生于梨园世家。他7

岁开始学艺，11岁登台，曾得到陈德霖、王瑶卿等名师的指点，也曾在“喜连成班”入班学习过。由于他一贯认真钻研技艺、并在艺术表演中敢于创新，故辛亥革命前即在京坛享有盛名。辛亥革命时期曾排演了《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装新戏，表现了一定的民主倾向；后来还排演了《洛神》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》等古装新戏，对京剧艺术作了全面的创造性改革。抗日战争期间他蔑视敌伪的威逼，8年蓄须闭门，坚拒登台演出，表现了难能可贵的民族气节。新中国成立后，他一贯热情参与各项政治活动及为人民群众的演出活动，受到党和人民的高度评价。1959年加入中国共产党，1961年病逝于北京。

本章主要参考资料：

中国戏剧史讲座(周贻白)中国戏剧出版社，1958年。
中国戏曲研究资料初辑(欧阳予倩编)艺术出版社，1956年。
中国近世戏曲史(青木正儿)中华书局，1954年。
京剧二百年历史(波多野乾一原著，鹿原学人编译)启智印刷公司，1926年。
舞台生活四十年，第一、二集(梅兰芳述，许姬传记)。人民文学出版社，1957年。
徐兰沅操琴生活(第一、二集)(徐兰沅口述)中国戏剧出版社，1958年。
中国大百科全书·戏曲曲艺卷，中国大百科全书出版社，1983年。
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和）人民音乐出版社，1994年。

提纲：

一，名词解释：

雅部、花部
四大徽班
“雨夹雪”
俞秀山
“场面”
大擂拉戏
“咔戏”
“花衫”
汪笑侬
李芳园
诸城派
“怯大鼓”
白云鹏
梅雨田
“海派京剧”

二，问答题：

简述京韵大鼓的形成和发展
简述京剧的形成和发展
简述苏州弹词在本阶段的改革和发展
简述本阶段社会生活对中国民间歌曲的影响
简述本阶段新旧文化传统对中国民族器乐发展的影响

第二章
西洋音乐文化的传入学堂乐歌的发展

第一节 西洋音乐文化的传入

西洋音乐文化传入中国曾有一段相当久远的历史过程。最早大致可推至唐代“景教”的圣咏诵唱，而后经元代、明代，天主教传教士来中国传教，并向朝廷进贡大键琴（当时称之为“西琴”）等西方乐器。至清初又有传教士汤若望帮助制作大风琴等，西洋音乐逐渐留下一定的影响。此外，耶稣会教士南怀仁（Ferdinand Verbiest）、徐日升（Tome Pereyra）为清康熙皇帝玄烨所重用，并任命他们为宫廷的音乐教师；在康熙敕撰的乐书巨编《律吕正义》的续编《协韵度曲》中，详细记载了由徐日升、德礼格（Theodorico Pedrini）传入中国本土的有关欧洲乐谱、乐理的基本知识。这些都可以说是西方音乐文化在中国撒下的种子。但是，由于这些活动都仅局限于宫廷及早期传教活动的狭小范围内，还难以对我国具有久远历史的传统音乐、及其在广大人民生活中的深刻影响有所改变。

18世纪中法、鸦片战争之后，中国的大门在西方资本主义列强的军事、政治侵略下被迫打开。加上广大知识阶层（包括统治阶级中一些主张革新的份子在内）对参照欧西体制实现改革求新的要求日益增长，为西方音乐文化的加速传入中国提供了新的条件。大多数学者认为这时期西方音乐文化主要是通过基督教会的宗教歌咏、新式军乐队的建立、新制学堂唱歌课的开设这3个途径，不断深入到中国各阶层人民的音乐生活中，不断增强它们对中国文化的影响的。

基督教的传教活动离不开宗教歌咏，因而编译印制赞美诗成为到中国的传教士必然面临的个课题。据现有史料记载，在中国独立编译圣诗的是1807年来华传教的马礼逊博士，他于1818年完成了其中文圣诗集的出版，题名《养心神诗》。1833年，他又与中国传教士梁发合作编印了《祈祷文赞神诗》。之后在这方面作出新的努力的，主要有杨·威廉博士（Dr. William Young），他于1852年编印了厦门方言体的《养心神诗》，宾·威廉（William C. Burns）于1861年编印了福州方言体的《榕腔神诗》，1962年编印了潮汕方言体的《潮腔神诗》、厦门方言体的《夏腔神诗》。而在1872年又有伯·汉理（H. Blodgot）和富善（C. Goodrich）在北京编印了《颂主诗歌》（该集的英文名即《Blodgot and Goodrich Hymnal》），则是本世纪三十年代编印出版《普天颂赞》前各类中文圣诗集中收集最丰富、影响最大的一本赞美诗集，曾多次以各种形式重印再版。此外，从上世纪下半叶以来活跃在中国各地的中外传教士还编印出了各种各样的中英文圣诗集，其中有的只有中文歌词不带乐谱的，有的则是连谱（大多为线谱）带词的；有的是以方言体编译的，有的则是以国语编译的。这些圣诗歌集大多沿用英美各国通用的各种基督教宗教歌曲进行翻译的，也有少量是完全新编的①。这些基督教歌曲在各地的信徒中曾留下不小的影响，其影响不仅限于宗教的信仰，还使信徒们对西方的集体歌咏（包括合唱）演唱方式、西方的乐谱、乐器（以钢琴、风琴为主），以及西方音乐的风格等有直接的接触。这

些影响从地区上讲不仅局限于中国沿海的大中城市（如北京、天津、济南、青岛、上海、苏州、南京、湖州、宁波、汉口、福州、厦门、广州等），甚至对内地边远省份及部分少数民族地区（如云南的傈僳族、布朗族等聚居区）也有所影响。据１９８９年实地调查，在云南傈僳族地区至今还有祖辈相传的、演唱四部合唱基督教歌曲的传统②。由此可见，在这两百多年间，基督教圣咏歌唱在我国一部分群众中的影响。

在此期间，有一个很值得注目的现象，即在洪秀全领导的太平天国农民运动中，运用了西方群众集体歌咏的方式。洪秀全曾参照基督教的信条及活动方式，于１８４３年创立了“拜上帝会”，并制订了一整套宗教性的仪式和所用的音乐。特别是各种歌唱有相当一部分是按照基督教圣咏改写的，如太平天国的《天朝赞美歌》可能即脱胎于原赞美诗的《三一颂》③。据有关文献记载，在太平军内上至天王、下至普通士兵都要定时参加礼拜仪式、并集体咏唱所规定的各种歌曲。尽管至今还没有找到太平天国时期所留下的乐谱，无法进一步证实太平天国唱的歌曲曲调是否也都是直接取自西方基督教圣咏的曲调，但它们两者之间存在着一定的联系是可以肯定的。

当然，从鸦片战争以后在我国各地建立的教会（包括其教堂）及其所建立的各种学校中，西方音乐的影响不仅局限在作礼拜、唱圣诗的范围。在一些宗教节日，教会还举办专门的音乐会，演唱许多著名的宗教音乐作品（如亨德尔的清唱剧《弥赛亚》等）④。此外，在清末一些教会学校（如上海的“中西女塾”）中还开设了“琴科”，培养了不少喜爱西方音乐的女青年，其中有些后来还进一步出国学习西方音乐⑤。

军乐队（包括一般的铜管乐队在内）在欧美各国不仅广泛应用于军队生活中，还在一些官场礼仪场合及大中学生的文娱生活中使用。其作用类似我国古代的军中鼓吹、宫廷燕乐、及民间婚丧喜庆中的吹打乐。当然，这两者在使用乐器和吹奏的乐曲上体现了各自截然不同的风格。在上世纪中叶以来，中外经济、政治、文化的交流不断加强，这种源自两种根本不同文化传统所形成的不同的音乐审美情趣，在一些中国工作和生活的外国人首先感觉到两者之间的差异。于是在上世纪七、八十年代，外国人在上海英美租界创界了一个“上海公共管乐队”（The Shanghi-Pubic Band，即上海工部局管弦乐队的前身）⑥；不久，在北京，由当时在清廷任职海关总务司的罗伯特·赫德爵士（Sir. Robert Hart，１８３５—１９１１）在海关总务署名下也创办了一个管乐队，一般称之为“赫德乐队”⑦。这两个管乐队，前者完全是聘用外籍人员来担任，而且者则主要靠招收中国年轻队员加以培养训练而成的。“赫德乐队”约成立于上世纪八十年代后半叶，规模约20多人，由葡萄牙人恩格诺（E. E. Encarnacao）任教练，曾多次在赫德的官邸或其他官场担任礼仪式的吹奏，在当时颇引人注目。本世纪初，赫德着手在这个管乐队基础上逐步加进弦乐，但是，至１９０８年赫德告老返国后，这个乐队也无形四散了。

关于中国自办的新式军乐队，根据目前掌握的史料，最早是在“甲午战争”之后。当时，清廷决定委任袁世凯督练新军，在１８９８年袁世凯亲自编订的《兵略录存》中，已写明有军乐队编制及有关的要求。可见，在１８９８年前已建立了军乐队。另据记载，袁世凯还聘了一些外籍教员来任教练，其中之一即为德籍的总教习，名叫高斯达。尽管到目前为止，对袁世凯所建立的军乐队的详情还有待进一步查考，但在当时袁世凯的新军中已有这一乐队，并已开始以吹奏军号来传送军事指令和用军乐来承担军中正式迎送或操典仪式等，这是已得到证实的。这种情况也影响了民国后的北洋军、奉军、淮军以及后来保定

陆军学校、广东的黄埔军校等均一一仿效，而以往在清军中的旧式鼓吹乐则很快在军队中消失。这是在清末民初我国军队改革、建设中受到西言音乐文化影响的明显的一例。

类似的管乐队在当时一些新学堂中（主要指沿海大城市中）也有出现，例如在1910年出版的《教育杂志》中就刊登了一幅天津私立第一中学堂学生管乐队的照片（内有教练1人、队员27人）；在1911年出版的该杂志上又刊登了一幅槟榔屿邱氏小学的华侨管乐队的照片（内有教师2人、队员10人）⑧；刘奇于1991年在比利时一安特卫普市照片参览中还有一张当时热河地区一所蒙古学校的管乐队照片（内有教师3人、队员24人），该照片下注明由比利时天主教圣母圣心会传教士摄于中国热河东蒙，时间约1910—1939年间。韩国镄博士在美国史丹福大学的“胡佛战争革命与和平图书馆”中发现了一本1877年由上海江南制造局刻印出版的《喇叭吹法》⑨。这些都说明了西方的铜管乐这种艺术形式在清末民初不断引起国人注意的情况。

当然，西方音乐文化传入中国、产生全国性影响的主要途径仍应以新制学堂的建立和乐歌课的开设为重要的标志，这将在第二节中加以评述。

第二节　学堂乐歌的产生与发展

一，中国早期以“学堂乐歌”为主的新型学校音乐教育发展概况:

上个世纪中叶、随着“鸦片战争”后西方列强从政治、经济、文化、宗教等各方面加紧对中国的侵略和压迫，以及由此而起的中国各阶层人民迫切要求在政治、经济、文化等各方面的逐步变革，推动着我国音乐教育也逐步朝着新的方向一点一点地向前推进。

根据现有的零星资料，在我国最早开始音乐课的是一些外国传教士所办的教会学校。如1842年香港的马礼逊学堂，1850年上海的徐汇公学中，1861年上海的清心女塾等。除此之外，1893年上海中西女塾和1903年上海的圣玛利亚女校又开设了内容更丰富、水平更高的“琴科”（当时这些“琴科”不久以学习钢琴的弹奏为主，还根据条件扩及声乐、弦乐、音乐史、作曲理论等）。

此外，一些要求改良的洋务派官僚（如张之洞等）及具有维新倾向的知识份子（如康有为、梁启超、王国维等）也逐步对音乐教育的重要意义有了新的认识和要求。如1881年张之洞在任山西所创办的“三江师范学堂”曾聘请了日本教习为之开设音乐课，康有为在1891年所创办的“万木草堂”中已将音乐列入其西学的课程范围，1898年由经元善在上海创办的经正女塾中也设置了“琴科”，1902年蔡元培在上海所办的爱国女学中就正式设置了唱歌课，以及当时广州的时敏学堂、天津的直隶师范学堂、天津严修自办的女塾、及其附设的蒙养院均设有音乐课，等等。

上述情况反映了随着西方宗教和文化的传入，以及随着我国资本主义经济、文化的发展，我国的音乐教育也自发地随着新型学堂的发展而逐步开始了。但是，上述种种都还属于零星的实验，还没有形成足以影响全国的新气候。

19世纪8 0年代后，维新派的主将康有为曾于1 8 9 8年5月向光绪的上书《请开学校折》中明确提出："……请远法德国，近采日本，以定学制，乞下明诏，遍令省府县乡兴学。" 后来，尽管"维新变法"在政治上一时失败了，但并没有因此根本扭转了它对推进文化教育改革方面的巨大影响。其中尤其以梁启超为代表的维新派文人，曾积极提倡在学校开设唱歌课、和向广大群众传播具有新内容的乐歌的重大意义。如梁启超就在其《饮冰室诗话》中曾为之热情鼓吹："盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。"类似的议论，在当时有关报刊也有记载，如："……日本在维新以来，一切音乐皆模法泰西，而唱歌则为学校功课之一。然即非军歌军乐，亦莫不含有爱国尚武之意，听闻之余，自可奋发精神于不知不觉之中，……"（见奋翎生的《军国民篇》，载《新民丛报》1902年2月、第3号）；"……明治改革，盛行西乐，自师范学校以下，莫不兼习乐学，……西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意。……故吾人今日尤当以音乐教育为第一义：一，设立音乐学校，二，以音乐为 普通教育之一科目，三，立公众音乐会，其四则家庭音乐教育也。"（见匪石《中国音乐良说》，载《浙江潮》第6期，1903年6月）等。

一些爱国的知识份子、如著名改革派诗人黄遵宪（公度）、文人杨度、维新派著名学者梁启超等均先后动手写作新歌的歌词，其中不少歌词先后为人配上了曲谱以供传唱。此外，在日本的一些中国留学生，如沈心工、曾志忞等，在本世纪初就已开始着手有关推进学校歌曲的活动。1904年7月17日在东京举行的"亚雅音乐会开会式"中，许多中国留学生还集体演唱了《大国民》、《东京留学》、《送别》等歌曲（见《新民丛报》1904年第3号）。沈心工早在1 9 0 3年回国后开始了有关在上海等地普通中小学创设唱歌课和编写学校歌曲的事业。接着华倩朔、辛汉、叶中冷等回国留日学生，在无锡、上海、丹徒等地也开始了类似的活动。在国内外的一些报刊、如《新民丛报》、《江苏》、《女子世界》、《浙江潮》等，也陆续刊登有关新编的学校歌曲和有关提倡发展新的学校音乐教育等方面的理论文章。这样，才在全国各地、特别是沿海地区的大中城市的青少年学生中传播学堂乐歌，才蔚然成风。

本世纪初，清廷鉴于"庚子事变"后的政治形势，转而被迫接受过去"维新派"一再提出的部分改革主张、以挽救其迅速走向崩溃的危势，于1 9 0 1年宣布要实行所谓"新政"，允诺实施"废科举、兴学堂"等改良措施。1 9 0 2年奏准学部大臣张百熙提出的《钦定学堂章程》（未付实行）、1 9 0 4年初正式公布由张百熙、张之洞、荣庆共同制订的《奏定学堂章程》，从而新制教育体系才得以在全国的范围逐步推开。在这个前提下，以乐歌为主的所谓新制音乐教育，才从群众自发的行动逐步走向得到国家支持的、一种新的体制的正式确立，首先在师范学校和蒙养院（即今之幼稚园）中得到逐步落实，大致在1 9 0 7年之后又逐步推向一般的中小学。但是，当时在一般的中小学，对该课还是作为"随意科"的课程来对待。真正将音乐课作为必修课列入普通学校及师范学校的学制，还是在

１９１２年共和国正式建立之后的事。当时这种新型的音乐教育体制的确立与向全国范围的发展之所以还比较慢，其中除了在行政领导方面（当时还处于清廷的统治之下）的思想阻力外，一个实际的困难、就是无法在很短的时间内造就出可供全国需要的合格的音乐教师。

１９１２年共和国建立后，尽管政治、经济的混乱仍然困扰着各阶层的中国人民，从当时的教育主管部门讲，对于继续推行新的教育体制和发展新的学校音乐教育还是重视的。这可以从其所制订的一系列各种条例章程等法令性文件中得到证实。在沿海地区的大中城市以及内陆地区的少数城市（如成都、昆明、武汉等）中也可以看到取得了明显新进展的明证⑩。这些在教育事业上的建设是当时推进学堂乐歌事业发展的最主要的基础。例如李叔同就是由于在浙江两级师范的教学才促使他继续进行其创编学堂乐歌的活动、写出了一系列深入人心的作品；又如１９１４年四川省高等师范学校创设了“乐歌专修班”，聘请回国不久的叶伯和为其音乐教授，他不仅在那里开设了一系列音乐方面的课程、还为此编写了不少学堂乐歌（见顾鸿乔的《叶伯和和他的“中国音乐史”》，载《音乐研究》1989年第4期）。

二，“学堂乐歌”的基本内容：

在当时，无论是洋务派的代表人物、或是维新派的人士，对建立新式学堂和开设音乐课的主要目的，是为了唤起民众（主要指青少年学生、也包括新军士兵）的爱国热情，以达到“富国强兵”的目的。以维新派为主的知识份子，还有意识利用它向青少年进行资产阶级启蒙思想的教育，希望最终达到象日本那样、实现“变法维新”的政治要求。这样就使得本来应是主要作为向青少年进行美育和普及音乐知识的普通音乐教育，担负起大大超过其原有使命的负荷。但正因为有了这个与千百万人民、与民族国家的命运休戚相关的出发点，人们对在当时推行学校音乐教育和传播学堂乐歌给予了难以想象的热诚，使得对这项工作的建设和发展涂上了一层崇高的神圣光彩、和赋予了一种不同寻常的时代紧迫感。

根据现存所掌握的资料的初步分析，具体可分为下列几类：

１，通过不同的角度强烈要求“富国强兵”、以抵御外强欺凌的爱国精神，这在当时是数量最多、影响最大的主流。代表性的作品有夏颂莱作词的《何日醒》、黄公度作词的《军歌》（或名《出军歌》、《军歌九章》等）、石更（即辛汉）作词的《中国男儿》、倩朔（即华航琛）作词的《汉族历史歌》、杨皙之（即杨度）作词的《黄河》、叶中冷作词的《十八省地理历史》、沈心工作词的《体操—兵操》、王引才作词的《扬子江》、李叔同作词的《哀祖国》、和《祖国歌》以及李剑虹作词的《云南大纪念》⑾等等。

２，欢呼推翻帝制、建立共和新政的胜利的，代表性的作品有沈心工作词的《革命军》、华航琛作词的《光复纪念》、沈心工词、朱云望作曲的《美哉中华》等。此类歌曲大多产生于辛亥革命取得成功之后。

３，配合向中小学生进行所谓“军国民教育”的各种各样的所谓“军歌”，例如《出军》、《出征》、《从军歌》、《妇人从军行》、《海战》、《陆战》、《炮兵歌》、《行军》、《学生军》等等。这可能是当时我国的学校音乐教育受了日本学校音乐教育的影响，并与

一些爱国知识份子切望迅速实现“富国强兵”理想的迫切心情有关。

4，呼吁妇女解放、鼓吹男女平等的，代表性作品有秋瑾作词的《勉女权》、沈心工作词的《女子体操》（又名《体操》[女子用]）和《缠足苦》、冰兰作词的《天足乐》、叶中冷编的《妇人从军》、华航琛作词的《女革命军》等。值得注意的是在当时这些歌曲中都没有非常鲜明地提出“男女平等”的口号，也没有更深的触及这个问题的反封建实质，主要只是号召妇女要自强、自立，争取自己应得的地位和应发挥的作用。在李叔同编的歌曲《婚姻祝词》的歌词中，则提出了要改变“男尊女卑”、要实现“权力平分”的思想。另外，这类题材的歌曲的数量还比较少。但在当时的历史条件下，有人能大胆提出这个问题，其意义就不可低估。

5，鼓吹学习新文化、倡导除去旧习俗、树立新风气的题材，如《格致》、《地球》、《电报》、《运动会》、《跳舞》、《文明婚》、《辟占验》、《游猎》、《划船》、《铁路》、《博览会》、《演说》、《英文》、《地理》、《阅报》、《竞争》等。在这些歌曲中，有的还同时反映了作者的爱国思想，

6，结合学校的生活现实主要向青少年进行勤学苦练的思想教育和热爱生活、热爱自然等审美教育的题材，代表性的作品有吴怀疚作词的《勉学》、夏颂莱作词的《始业式》、沈心工作词的《祝幼稚生》、曾志忞编的《蚂蚁》、沈心工编的《赛船》、《竹马》、和《龟兔》、叶中冷编的《春之花》、吴怀疚作词的《春游》、李叔同作词作曲的《春游》、和作词的《送别》、《忆儿时》、《西湖》等。这类歌曲在当时的学堂乐歌中数量不算多，但其中相当一部分深受当时广大青少年所喜爱，因而流传面也比较广。

7，鼓吹忠君、尊孔等封建传统伦理道德的题材，如陈颂平作词的《尊孔》、康有为作词《演孔歌》、胡君复编的《忠君》、《五伦》、和沈心工作词的《孔圣人》等。过去曾对这些歌曲认为主要出自洋务派、立宪派文人之手，其实当时即使是维新派的文人也还认为忠君和尊孔是天经地义的传统道德．因此，在他们所编写的歌曲集中也包含有这一类的歌曲，尽管，总的说，数量是很少的．因为，无论如何这样的题材内容已不再那么吸引人了，这些歌曲实际上也很少得到广泛的流传。

三，学堂乐歌的艺术形式：
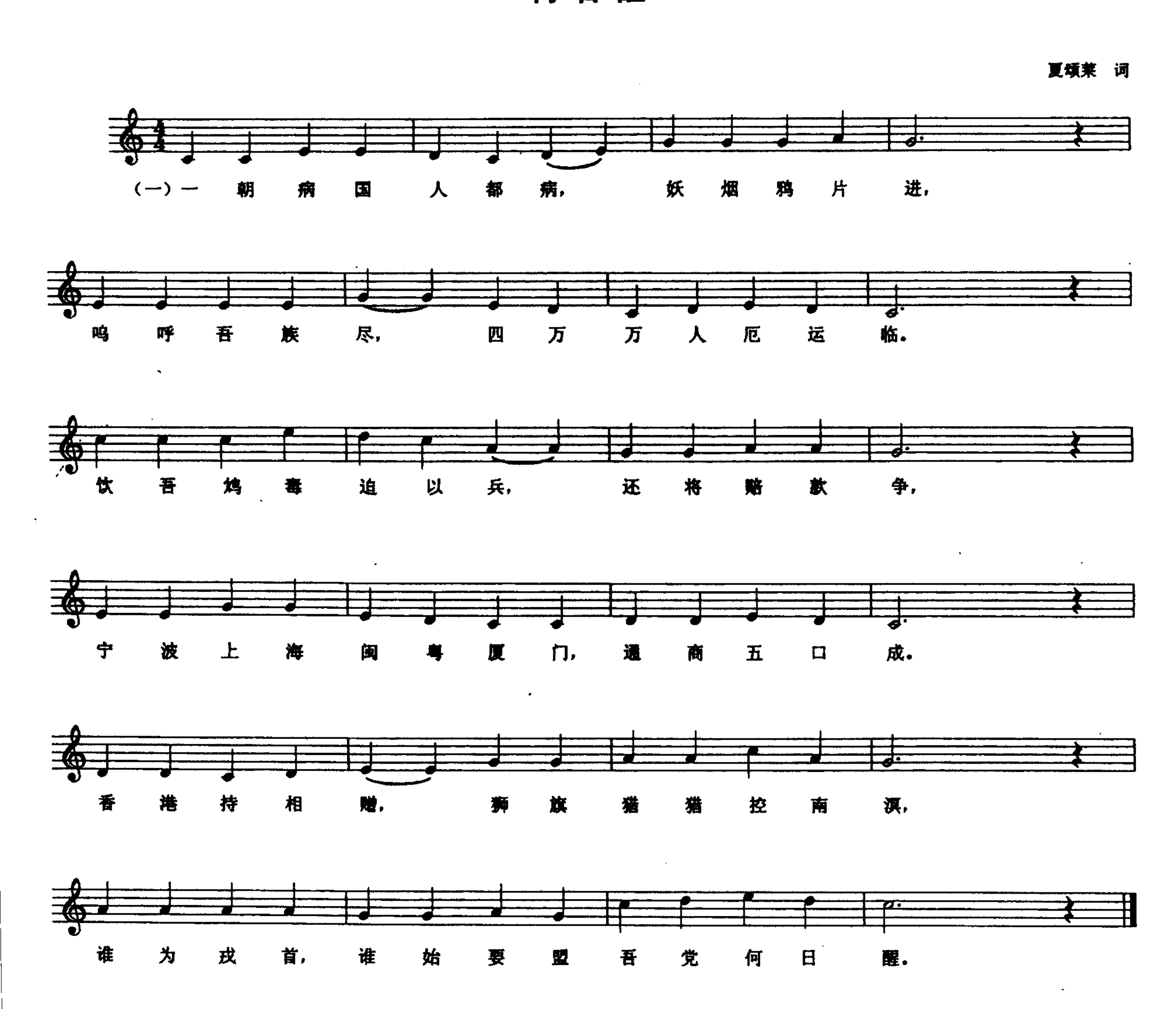
当时这些歌曲基本上是以与西方和日本通用的简谱或线谱记载的、供学生集体咏唱的齐唱曲（当时称之为“单音歌曲”，一般编写者不写上钢琴伴奏谱）。这一点后来在政府对小学开设音乐课的大纲中也把先只授教“单音歌曲（即指齐唱曲）”作了明文的规定。至辛亥革命前后，开始有少量的合唱曲（当时称之为“复音歌曲”）。有极少数的作品还附了简单的钢琴伴奏谱。这些歌曲绝大多数是根据现成的歌调填以新词而编成，而由编写者自作曲调的数量极少。这可能与我国过去对诗、词、曲等可咏唱的作品的创作方式就是根据现成的歌调、曲牌填以新词有关，同时也与当时从事学堂乐歌编写的人懂得专业作曲技术的极少有关。另外，日本的学校歌曲最初也是以现成歌调填词的方式来编写的，而我国推行

学校唱歌就是接受了日本的影响，我国最早积极从事学堂乐歌编写的作者也多数是当时的留日学生。
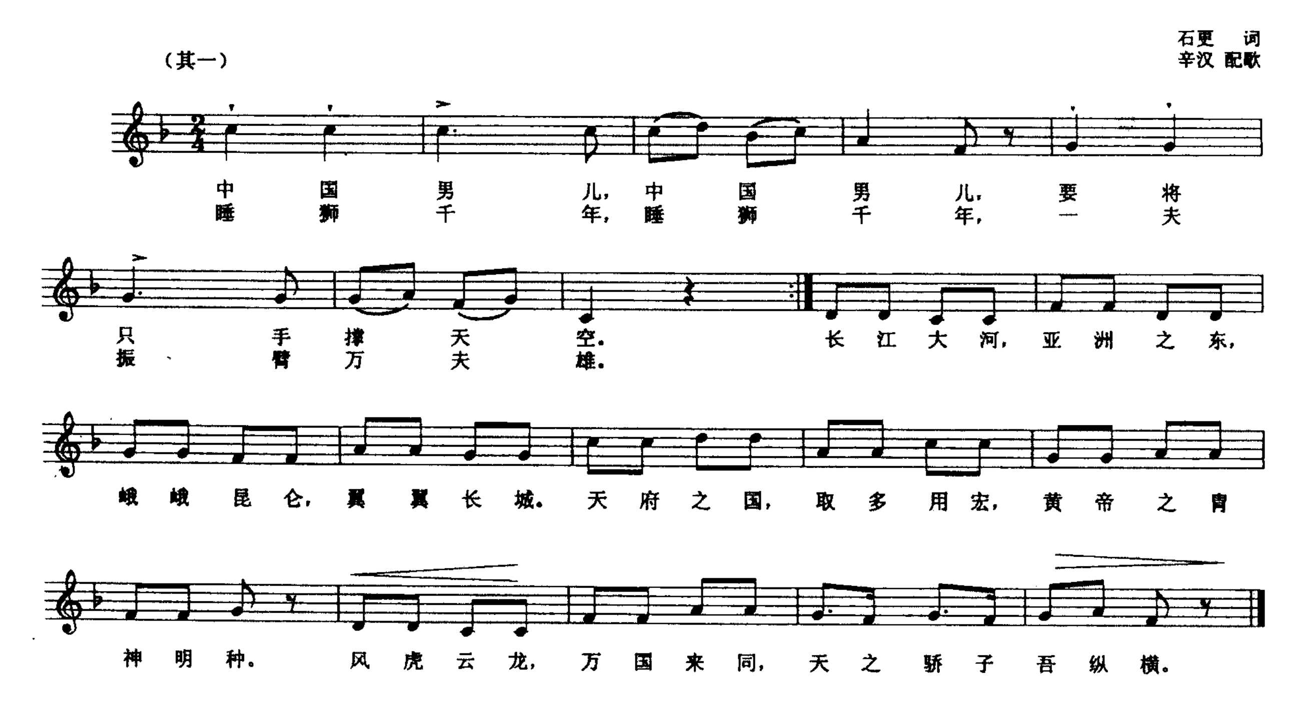
根据８０年代以来钱仁康等学者对乐歌考源的研究，可以探知最初我国编写学堂乐歌所选取的现成歌调大多是取自日本歌调：如辛汉编《中国男儿》是根据日本学校歌曲《宿舍里的旧吊桶》（小山作之助曲）的曲调填词；叶中泠编《十八省地理历史》，根据日本军歌《日本海军》（小山作之助曲）的曲调填词；夏颂莱编《何日醒》，根据日本歌曲《木南公》的曲调填词；沈心工编《革命军》，根据日本军歌《勇敢的水兵》（奥好义曲）的曲调填词；张之洞作词的《爱国》，根据日本歌曲《皇御园》（伊泽修二曲）的曲调填词的，等等。

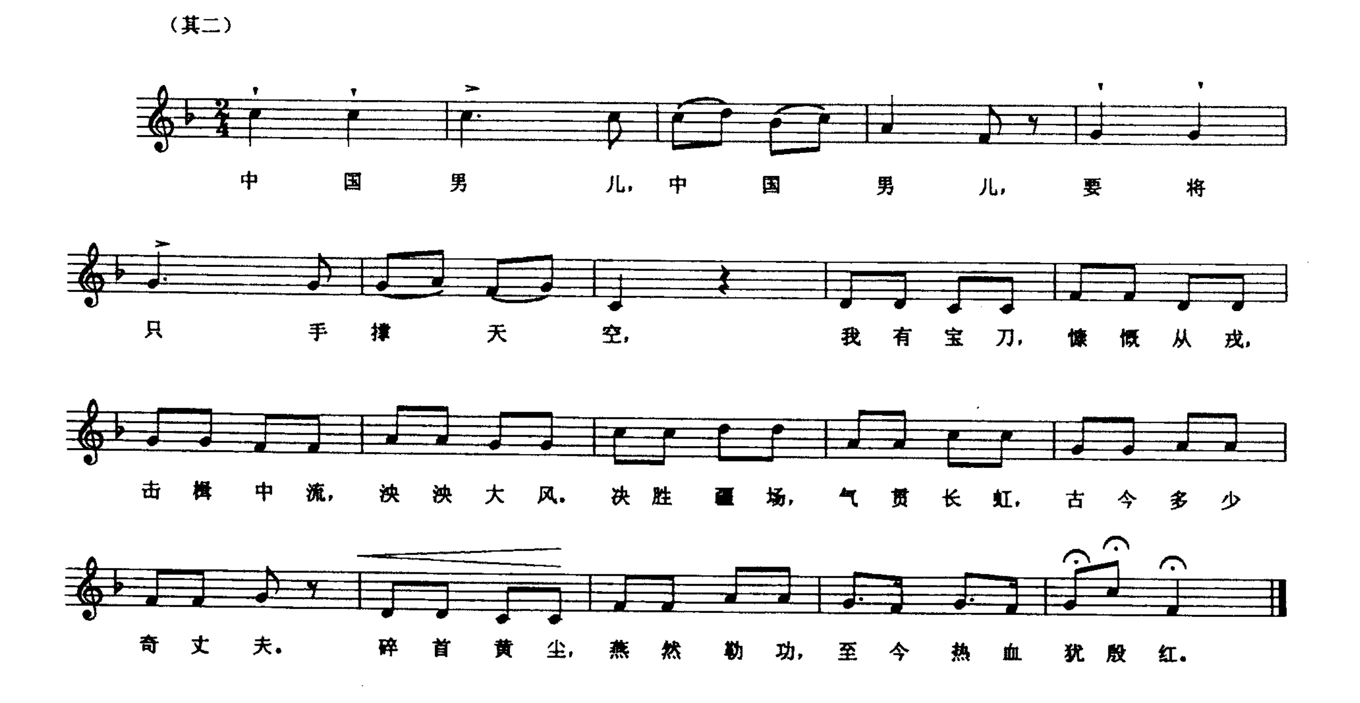
例5:

何日醒



谱例6：
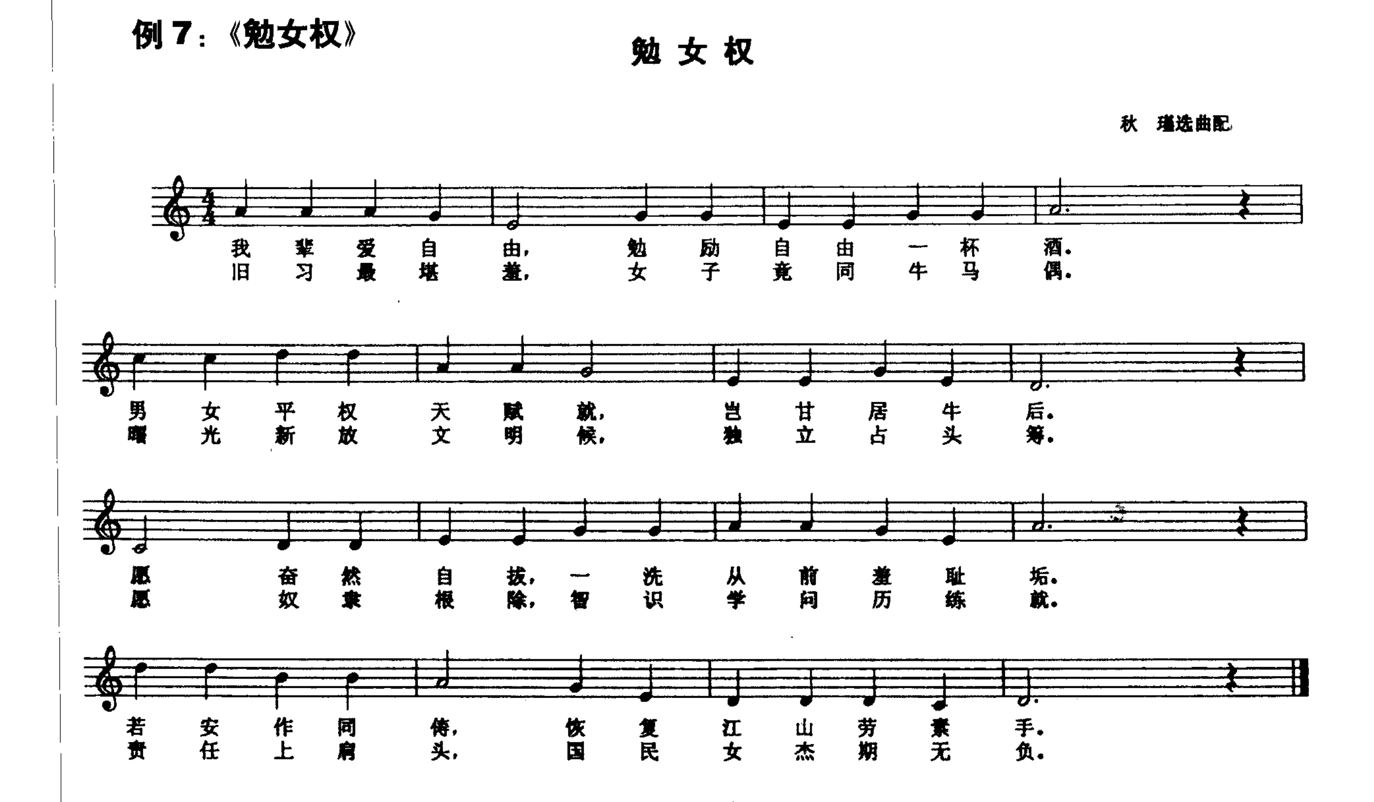




后来逐渐改为选取欧美的歌曲来进行填词，沈心工曾对此点专门作了自述。例如，吴怀疚作词的《春游》，是根据美国作曲家罗·梅逊(Lowell Mason,1792-- 1872) 所作的宗教歌曲《一泓泉水》的曲调填词；沈心工编的《勉学》是根据美国艺人歌曲《罗萨·李》的曲调进行填词的；而他编写的《拉纤行》是根据俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》的曲调填词的；沈心工作词的《话别》，是根据原法国民歌《一个半小时的游戏》（原曲曾改为《妈妈

听我说》，德国作曲家莫扎特曾以此创作了一首著名的钢琴变奏曲）的曲调填词，而且这首歌的影响一直延续到现在。此外，象李叔同编写的《送别》，是根据美国通俗歌曲作家奥德威(John P.Ordway,1824--1880)的《梦见家和母亲》的曲调填词；李叔同编《大中华》，根据意大利作曲家贝里尼(Vincenzo Bellini,1801--1835)的歌剧《诺尔玛》(Norma)第一幕第三场中的乐队进行曲曲调填词；叶中冷编《跳舞会》，是根据当时英国国歌的曲调填词的；冯梁作词《尚武精神》，根据法国著名启蒙思想家卢梭(Jean Jacques Rousseau,1712--1778)所作的喜歌剧《乡村卜者》中一首舞曲曲调填词的，等等。

在这些运用欧美曲调进行填词的歌曲中，有不少是属于间接引用的，也就是说当时编写者所直接运用的是那些以欧美曲调填过词的日本歌曲。如上述李叔同作词的《送别》是直接取于经过日本填过词的歌曲《旅愁》，并非直接引用奥德威的《梦见家和母亲》；同样，由沈心工编的《勉学》（吴怀疚作词）是直接引用日本歌曲《织锦》，而这首日本歌曲本身就是以美国的艺人歌曲(minstrel song)《罗萨 · 李》(Rosa Lee)的曲调为基础的填词歌曲。

以我国民族音调填词的学堂乐歌数量不多，代表性的歌曲有：秋瑾作词的《勉女权》（与华航琛作词的《体操》同调）；沈心工作词的《缠足苦》（与沈心工作词的《苍蝇》同调）；沈心工作词的《采茶歌》；华航琛作词的《女革命军》；李雁行和李倬编的《女子从军》；文君作词的《桃花院》；以及前述李叔同作词《祖国歌》（参见⒀）；等。

例 7：《勉女权》



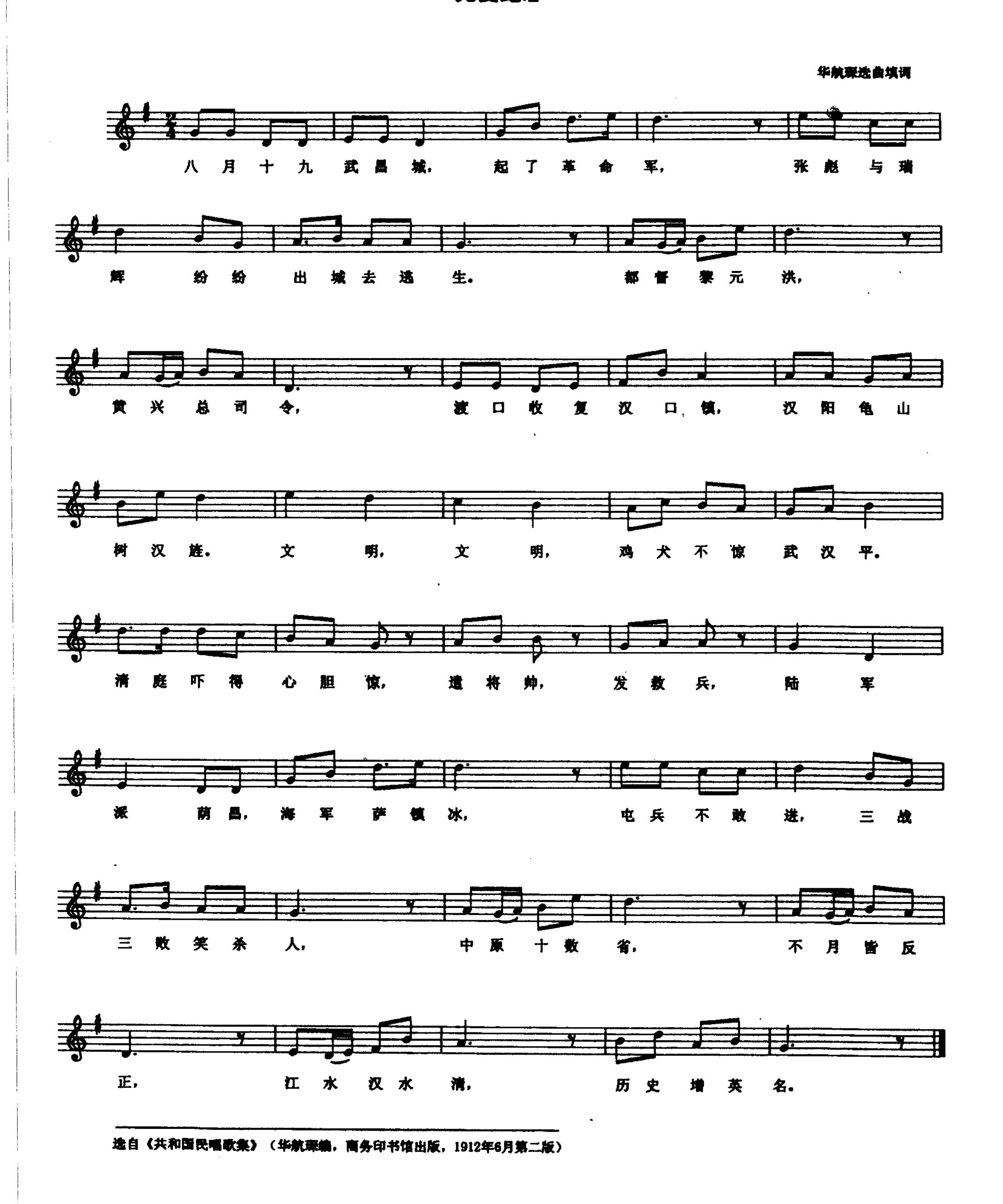
所以产生这种情况、既存在客观的原因，也存在思想认识上的原因。客观原因是：一方面由于我国学堂乐歌的产生、最初就是参照日本早期学校歌曲的经验发展起来的，而他们开始就是主要采取外国（对他们讲来，所谓外国主要是指欧美）的现成歌调进行填词的；另一方面，如前所述，当时我国热情从事学堂乐歌编写的作者多数是留学国外的、或国内积极赞成维新的新派知识份子，他们中多数对我国的传统音乐、特别是民族民间音乐不甚熟悉；同时，从本世纪初清廷转而支持“废科举、办学堂”的改良主张，为了满足迅速发展起来的新学堂急需学校的教师，曾一度大量聘请日本的教师来我国担任教学，其中包括一定数量的中小学音乐教师和“蒙养院的保姆”（即幼儿园的保育员），他们对我国的传统民间音乐则更不熟悉。主观原因是：当时我国有关政治、经济、文化的改革，主要就是引进欧美和日本的体制和经验，而要改掉的主要就是与封建体制密切相连的传统旧文化（包括传统的“旧乐”），因而当时确实不少有改革要求的知识份子认为只有用西乐才能起到振奋人心、鼓舞士气的效果。尽管当时这种思想认识是符合大多数积极拥护改革要求的进步主张，但今天看来应说是存在一定片面性的。因为事实上象以我国的传统音调进行填词的《祖国歌》和《勉女权》都是当时比较受欢迎的学堂乐歌，它们也并不因此给人任何萎靡不振的影响。当然，在辛亥革命之后，这种现象也逐步有一定的改变。

上述这些学堂乐歌基本上是按照“选曲填词”、“按词选曲”的方式编写的，一般编写者对原曲调不作什么改动。但是，也存在为了达到词曲的新的结合、编写者对原曲调进行必要的增删，如沈心工编写《竹马》时曾对其原曲（瓦格纳的《结婚进行曲》的主题）作了大段的删节；在他编写的《海军》中，作者将原曲日本军歌《勇敢的水兵》的曲调作了上下乐段在结构上进行大胆的对调（参见钱仁康《乐歌考源》第14例），等等。这种在填词的过程中编写者根据新的歌词内容的要求自由处理所选的曲调，还可以从华航琛编写的《光复纪念》中看到。例8（见20页）。这也可以说是编写者在一定的程度上的大胆发挥了自己的“艺术创造”的表现。

还有一个现象值得注意，在当时所出版的学堂乐歌中大量存在同一个曲调被填以不同的歌词的情况，如沈心工编的《话别》、王德昌编的《家庭之乐》、胡君复编的《亲恩》、冯梁等编的《海战》都是采用英国民歌《苏格兰蓝铃花》的曲调填写的；华航琛编的《中国男儿》与沈心工编的《旅行歌》都是采用日本歌曲《宿舍里的旧吊桶》的曲调填词的；其他象与沈心工的《体操——兵操》同曲调的学堂乐歌还有：《拍球》、《手戏》、《从军乐》、《共和国民》、《孝父母》等；与沈心工的《赛船》同曲调的学堂乐歌还有：《春朝》、《蝴蝶》、《小小船》、《燕子》、《早起》、《历史歌》、《拜月》、《公德》等。另外，也存在同一个歌词被配以不同的曲调的情况，如李叔同编《国学唱歌集》“附录”中的《出军歌》和叶中冷编《小学唱歌初集》中的《军歌九章》都是以黄遵宪（公度）的《出军歌》（见梁启超的《饮冰室诗话》第5 4节）填词的，但两者的旋律并不相同；又如曾志忞所编的《黄河》、冯梁等编的《黄河》、与沈心工作曲的《黄河》都是采用了杨度所作的词，但它们的曲调也是彼此不同的。

由我国音乐家自己创作曲调的学堂乐歌曲在当时数量不多，其中以沈心工和李叔同所作的歌曲影响较突出。除此之外，还有沈心工作词、朱云望作曲的《美哉中华》⒀和《中华民国立国歌》（见沈洽编《沈心工—学堂乐歌之父》第38页），田壮湖作词与邹华民作曲

例8：《光复纪念》



选自《共和国民唱歌集》（华航琛编，商务印书馆出版，1912年6月第二版）

的《爱国》、《兵役》、《博爱》、《德育》、《动物》、《父母》、《公义》、《家》、《交友》、《立身》、《卫生》、《兄弟》、及《植物》等。在《心工唱歌集》中还收入了沈心工与朱织云（早年曾在法国学习音乐）、沈心工与许淑彬女士（即李四光夫人，30年代曾在伦敦皇家音乐学院学习钢琴）合作的作品，但这些歌曲估计都写于"五四"之后，其确切年代还待考[14]。当时这些由我国音乐家自作曲调的学堂乐歌（沈心工与李叔同的除外），从音乐上讲，多

数比较平板简短、缺乏个性和感染力，表明当时这些歌曲的作者对现代歌曲的创造、在艺术上还缺乏必要的修养和足够的经验。因此，当时这些自作曲调的学堂乐歌，并不见得比上述那些优秀的填词的学堂乐歌更受歌者的喜爱。

当时这些学堂乐歌除了少数刊登在国内外发的报刊（如在日本出版的华文报刊《新民丛报》、《浙江潮》、《江苏》、《音乐小杂志》等；和在国内出版的《云南》、《教育杂志》、《中国女报》、《白阳》等）外，绝大多数是刊登在各种名目的歌集中，如沈心工的《学校唱歌集》、（共3集）、《重编学校唱歌集》（共6集），曾志忞编的《教育唱歌集》，路黎元的《鄂督张宫保新制学堂唱歌》，辛汉的《唱歌教科书》，叶中冷的《小学唱歌》（共3集）、《女子新唱歌》，李叔同的《国学唱歌集》，华振的《小学唱歌》（共2集），胡君复的《唱歌游戏》，华航琛的《共和国民唱歌集》、以及张秀山的《最新中等音乐教科书》等。这些歌集的开本多数比较小，内容以刊登提供教学用的歌曲为主。记载歌曲的谱式也不统一，其中完全采用五线谱的有：胡君复编的《新撰唱歌集》、《李虞真编的《共和幼稚歌》等；采用简谱的有：曾志忞编的《教育唱歌集》、沈心工编的《学校唱歌集》等。但也有个别只记歌词、而不记乐谱的，如孙振麒编的《小学新唱歌》，以及记五线谱、又附注简谱的，如辛汉编印的《唱歌教科书》、和路黎元编订的《鄂督张宫保新制学堂唱歌》等。有的唱歌集中还附载有关介绍西方乐理、识谱的基本常识的简要介绍，及钢琴或风琴的基本弹奏法等。从中可以看出当时我国普通学校教育、包括当时对音乐读物的出版，还处于刚刚起步的阶段。当然，这些最初的出版物也存有一定的记谱不准确、不规范的等缺点。

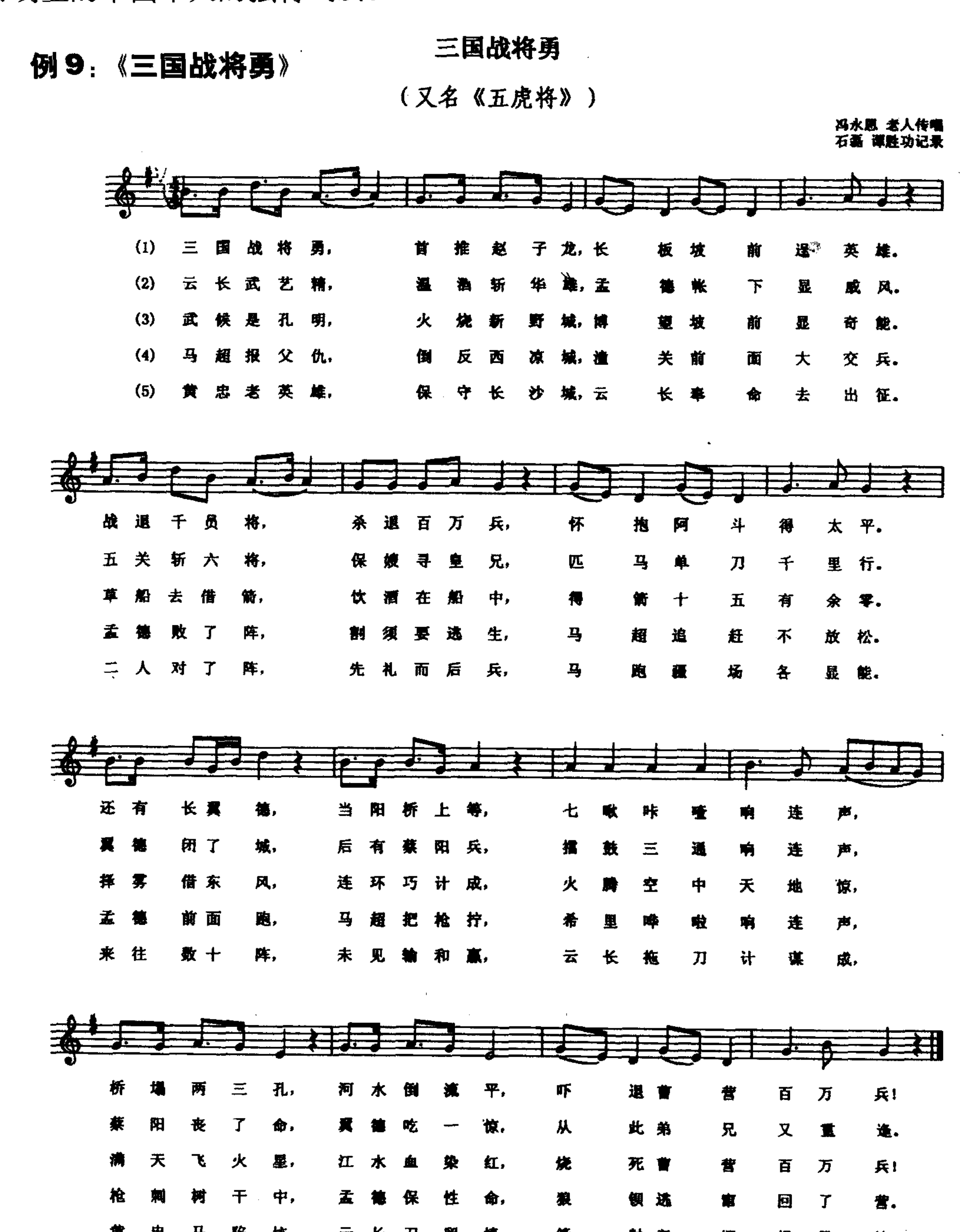
过去一般认为这种以选曲填词方式所产生的学堂乐歌在我国的流传主要仅限于从本世纪初至“五四”这２０年，后来随着我国新音乐文化的发展、特别以萧友梅的创作的学校歌曲的发表，学堂乐歌以及它的这种特殊的艺术形态已完全为创作的学校歌曲所代替。其实，尽管萧友梅是创作了不少主要为青少年学生唱的歌曲（主要收在他的《今乐初集》和《新歌初集》这两个曲集中），后来象赵元任、黎锦晖、黄自、周淑安等作曲家也都比较重视中小学校的普通音乐教育的发展，但是，实际上从“五四”以后，在我国中小学的音乐课堂里，原来的学堂乐歌并没有完全消失它们的影响，而且还有一些音乐家（如丰子恺、吴梦非、邱望湘、钱君匋等）一方面进行学校歌曲创作、一方面仍然继承学堂乐歌的传统方式继续进行有关选曲填词的工作，并且直到抗日战争爆发前，它在相当一批出版的中小学音乐教材中还占相当重要的地位。甚至在40年代末，还有个别中小学的音乐教材登载了不少类似的填词歌曲。由此可见，从整个中国近现代音乐史的发展讲，将学堂乐歌的产生和发展看作为是我国新音乐文化发展的最初阶段的重要标志、从“五四”以后一系列新的音乐现象的产生标志着我国近代音乐文化的发展跨入了一个新的阶段，这种观点还是基本正确的。但是，仅就我国学堂乐歌本身的发展看，它并非在“五四”以后就逐渐消失了。它大体经历了三个阶段，即一，辛亥革命以前的将近１０年；二，辛亥革命以后的将近１０年；三，“五四”以后至全国解放以前：第一个阶段可以说是它的逐步萌发的阶段，在这个阶段中，由于是将对学堂乐歌的编写和传播直接同宣扬“富国强兵”的爱国教育和所谓“军国民教育”相联系，大家对此赋予很高的热情，也产生了一批具有明显爱国倾向的、对当时社会引起不小影响的、优秀的学堂乐歌代表作。第二个阶段可以说是它比较顺利的向全国普及的阶段，在这个阶段开始大家对新的共和国的诞生表现了由衷的欢迎和很大的期望，但不久又对在新的条件下所发生的种种复杂的政治斗争缺乏精神准备，因而反映在学堂乐歌中的题材内容是从关心政治到

逐步回避政治、开始较多地注意联系青少年的生活现实和他们的审美要求、并相应产生了一批与之相连的学生特点更鲜明的作品。第三个阶段则是它在新的历史背景下在中小学音乐教育中的延续，由于这时在学校中的音乐课一般均已改称为“音乐课”，因此对它的称呼也就不再沿用“学堂乐歌”、而改为“学校歌曲”。另外，这阶段所产生的此类歌曲，它的内容和风格基本上是按照第二阶段所奠定的路线，它并没有体现出什么新的不同与前的特色。

四，早期军歌的流传：

随着军乐队的发展和学堂乐歌的广泛流传，在军队内习唱军歌也逐渐形成气候，当时几乎所有的新军都有此类活动。他们所唱的歌曲从何而来，目前还不十分清楚。有一些可能就是习唱学堂乐歌中一些鼓吹“军国民教育”的歌曲，也发现了是经过当时的军人直接从民间曲调加以填词的。如曾经广泛流传于各种不同性质部队的《三国战将勇》（又名《五虎将》等）就是一个典型的例子。这首歌曲的曲调在学堂乐歌中找不到相同的例子，而且这首歌曲带有非常明显的中国军人的独特气质。

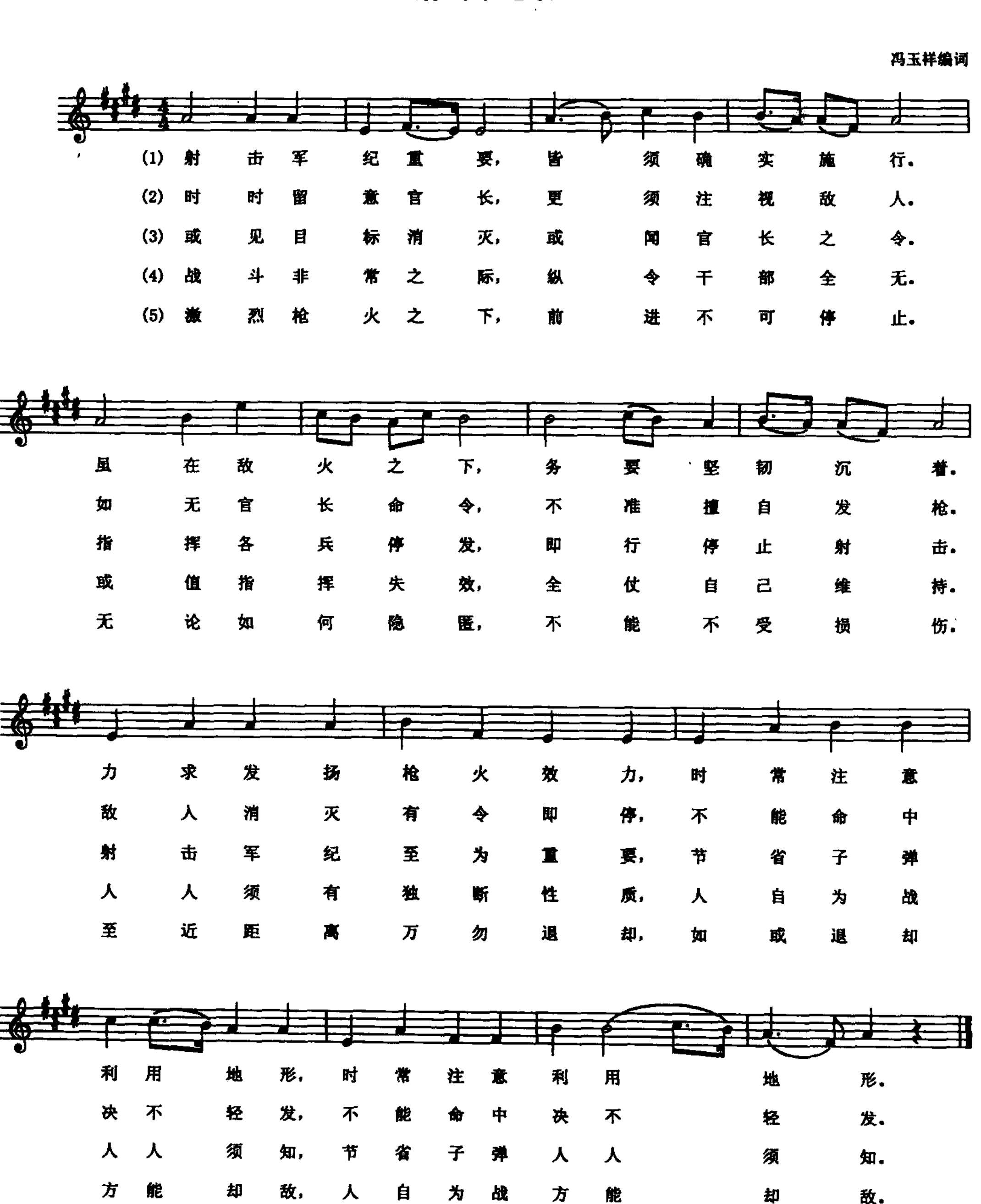
例 9：《三国战将勇》



现在找到比较充足根据的是：在过去西北军冯玉祥的部队中唱军歌是极其普遍的。这与冯玉祥本人过去曾经信奉过基督教，他特别重视通过军歌的习唱以达到“练兵”的目的。冯本人曾亲自根据基督教的圣咏曲调、或当时大家比较熟悉的学堂乐歌曲调及民间曲调给以填词成他要让其将士们习唱的军歌。例如一首几乎所有中国军队都会唱的《射击军纪歌》就是他根据一首基督教圣咏曲调填的词；

例 10：《射击军纪歌》

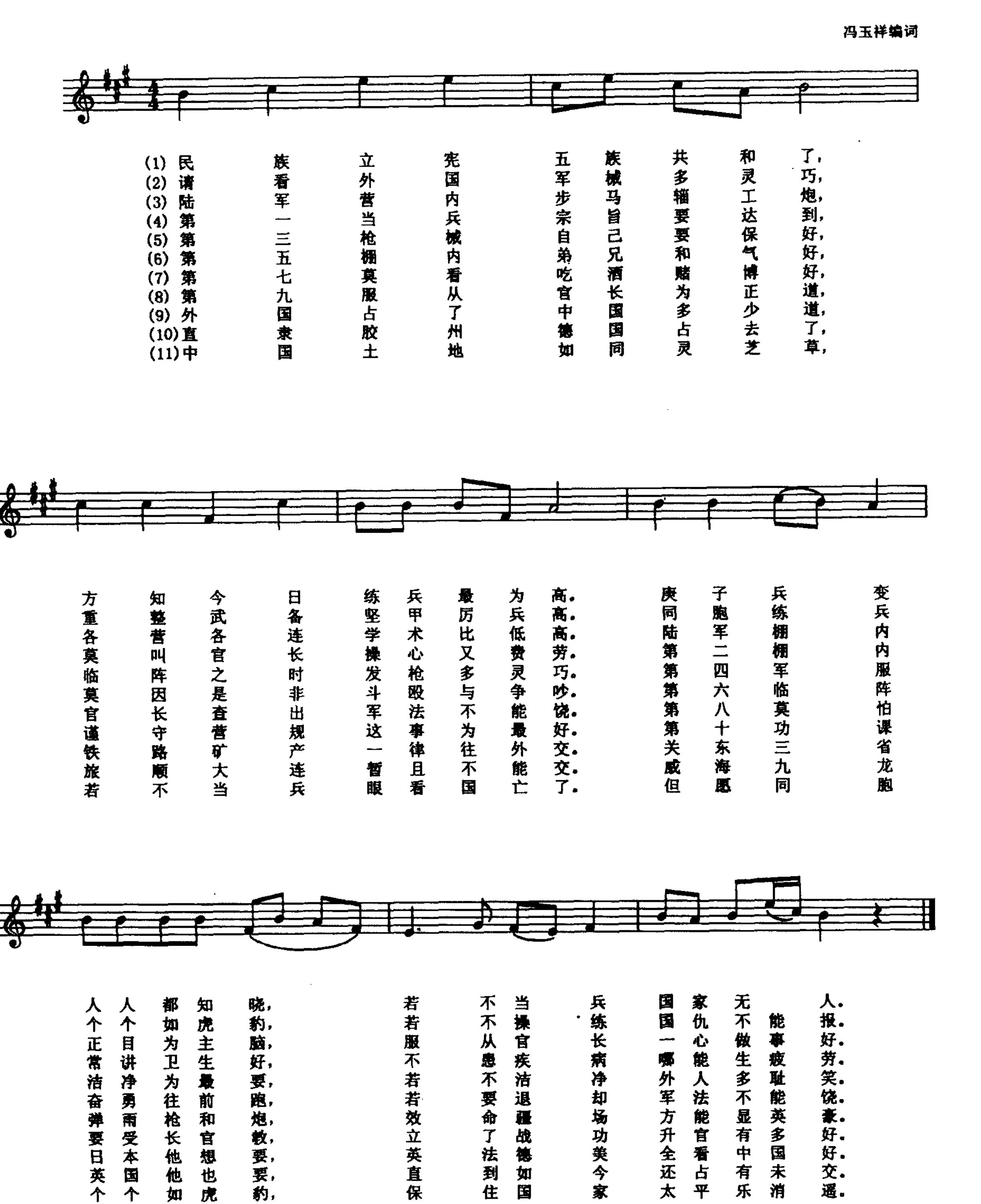
射击军纪歌



另一首他编写的《民族立宪歌》的曲调就是后来红军歌曲《三大纪律八项注意》的曲调。冯玉祥自称是一位从行伍出生的“丘八”，对这些由他编写的歌词，称之为“丘八歌”。这些歌曲不仅在他 练兵中发挥了很大的作用，同时也给我国军队（包括对后来的革命军队）的建设留下了不小的影响。

例 11:《民族立宪歌》

民族立宪歌



第三节 学堂乐歌的主要代表——沈心工、李叔同、曾志忞

为了积极推行我国新的音乐教育的发展，在短短几十年间，已经涌现出一批主要从事学堂乐歌的编订、出版，以及在当时各类新学堂中具体进行音乐教学工作的音乐教师。他们之中大多曾远赴国外（最初多数是去日本）专学或旁攻音乐课程、以及考察其音乐教育。但是，其中也有不少专攻演唱或演奏的，他们没有大多投入有关学堂乐歌的编写和教学。当时真正积极投入有关推动我国学堂乐歌发展的，主要是：沈心工、曾志 、路黎元、李叔同、李剑虹、叶中冷、辛汉、华振、冯梁等；此外积极通过文字写作的方式热情扶持、关心学堂乐歌的发展以及我国音乐教育的改革的有梁启超、王国维、汤化龙、蒋维乔（即竹庄）、陈世谊（即匪石）等。当然，也有一些人并没有出国留学（或我们至今还没有发现这方面的资料）、也积极投入了从事推进学堂乐歌的活动，如吴怀疚、邹华民、胡君复、华航琛等。他们的音乐修养在国内大多也是受过基督教会、或新式学堂教育的影响而成长起来的。

在这批热情推进中国新式学校音乐教育的发展和进行学堂乐歌编写的群体中，作出最突出贡献和影响最广泛的代表，是沈心工、李叔同和曾志

一，沈心工及其歌曲：

沈心工（1870--1947），原名庆鸿、字叔逵，"心工"是他后来编歌是所用的笔名。自幼受教于其母和家塾，后曾受业于其长兄庆长、前后共达10年之久。1890年，他在上海经过县考、府考，中了"秀才"。其后不久，他长兄病故，他才接替其职、以授课为业。1895年，在当时日趋高涨的"维新"思潮影响下，他进入上海约翰书院（即后来的圣约翰大学的前身）执教，并开始学习英语。一年后，他又进一步决心毅然弃职求学，考入著名的上海南洋公学（即后来上海交通大学的前身）师范班，主修数学、兼习英语、物理等课程。1902年，他为了直接探索日本"维新改革"及"教育救国"的经验，自费东渡日本，就读于东京弘文学院和清华学校，同时积极考察日本的学校音乐教育、深受启发。于是，他与曾志忞等留日学生在我"江户（即东京的原名）留学生馆"创办了一个类似音乐补习学校的组织"音乐讲习会"。在这个组织中，他们聘请了日本著名的音乐教育家铃木米次郎(12)等给大家授课。沈心工即从中得到了系统学习西洋音乐的机会和得到铃木教授的直接教导。

1903年，沈心工回国后即热心于推进中国的学校音乐教育事业的建设和发展，先后在南洋公学及其附属小学、上海龙门师范学校、上海务本女塾、上海南洋中学等处任教乐歌课及音乐课，长达近25年。为了解决当时我国小学音乐教学的需要，他一边教学、一边积极进行有关中国学堂乐歌的编写。他的乐歌课教学迅速得到广泛的影响，他所编写的乐歌也得到了普遍的欢迎、并纷纷为其他编印歌集者所采纳。例如孙振麒在光绪30年（即1904年）首版、光绪31年再版的《小学新唱歌》中就采纳了不少沈心工所编写的乐歌。沈心工自己也从1904年开始编印出版《重编学校唱歌集》（共6集，1912年）和《民国唱歌集》（共4集1913年）。这些教材中的许多歌曲，多数是沈心工自己作词的，也有是别人作词、由沈心工编配的。因此，可以这样说，在我国学堂乐歌发展初期，沈心工为我国学堂乐歌的编写和中小学乐歌课的教学所作的贡献是非常突出的。

1927年，沈心工离开南洋公学附属小学后，基本上也结束了他作为音乐教师的生

涯。自此以后，沈心工对古琴研习的兴趣大增，与许多著名的琴家、如徐燕卿、沈草农、吴景略、张子谦等频繁交往，并经常作为"今虞琴社"的至友参与其活动。特别是他与沈草农、樊伯炎等合作、为振兴"琴歌"作了不少颇具创意的试验（参见沈洽编《沈心工—学堂乐歌之父》第40-41页）。１９３６年，在许多朋友和学生的的鼓动下，他将自己毕生所编写的学堂乐歌进行了精选、修订，出版了一本个人专集《心工唱歌集》。著名音乐家黄自曾为之撰写了一篇"序"，对沈心工为发展我国学校音乐教育所作的贡献作了中肯的评价和深情的赞誉。１９４７年9月5日，沈心工病逝于上海，终年７７岁。

沈心工对学堂乐歌的编写，主要集中在１９０２年至１９２７年、这２０多年间。据沈洽的统计，他共编写了１８０多首，其中属于他自己作曲的歌曲只有6首，即《革命比先革人心》、《军人的枪弹》、《黄河》、《采莲曲》和《今虞琴社社歌》、《辍悼歌》（此两首均为作者晚年所写，并且也不是原来意义上的"学堂乐歌"），其余都属于以选曲填词的方式编写的。这种编写的方式不仅是当时我国编写学堂乐歌的基本创作方式，也与我国传统音乐的创作方式、以及与早期日本学校歌曲的创作方式是有着密切的渊源关系的。

沈心工编写学堂乐歌和从事中小学音乐教育的基本出发点，与当时整个学堂乐歌的产生和发展的根本目的是基本一致的。因此，在他所编写的歌曲中也贯穿着比较浓厚的鼓吹"富国强兵"的爱国精神和积极宣扬民主主义新思想、发展新文化的基本内容。例如他以杨度的词所创作的歌曲《黄河》就是一个突出的例子。当时，以这首词所编写的歌曲先后有四首，但只有沈心工作曲的这首歌曲最能体现歌词所要求的那种宏大气魄和强烈激情。尤其是歌曲的后半部，声调铿锵有力、情感起伏有致，生动地唱出了在辛亥革命前夕，中华爱国青年面对祖国山河破碎，立志投笔从戎、为国捐躯的慨然之情。黄自在《心工唱歌集》的"序"中曾对此曲作出了如此评价："这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见。"例12(见27面)
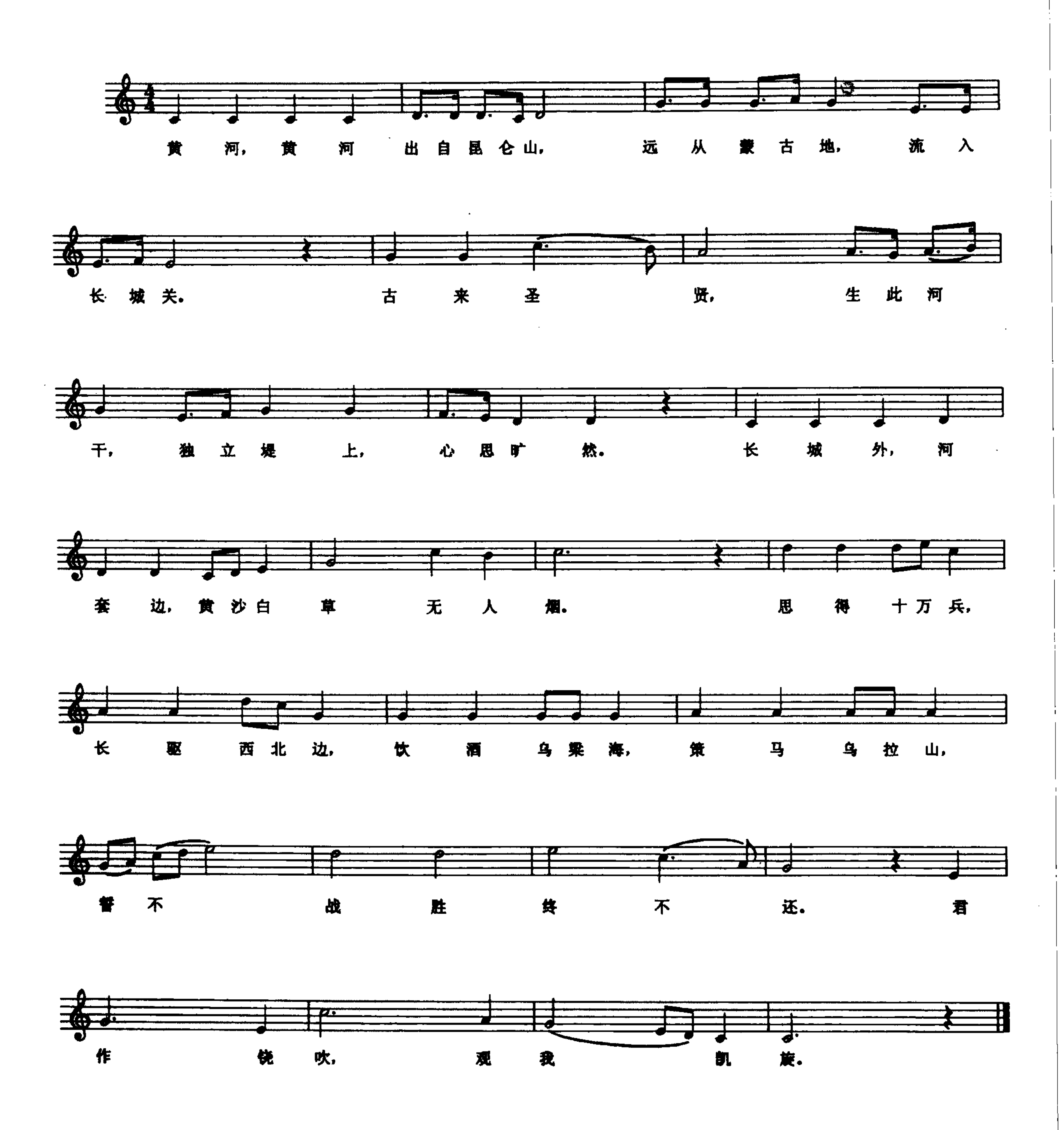
沈心工对编写学堂乐歌的突出贡献是他成功地摆脱了旧文学、旧诗词那种文人习气，在选曲填词的工作中密切结合青少年（包括一些幼稚生在内）在生理及心理上的特点和他们的生活现实、他们的理解能力。因而，他所编写的歌曲题材面比较广阔丰富，语言浅而不俗、意味深长，而且相当一部分歌曲的词曲结合如出一体。例如他的《体操--兵操》、《竹马》、《赛船》、《铁匠》、《蝴蝶来》、《龟兔》、《游火虫》等，都以其语言的通畅顺口、形象生动而受到广大少年儿童的喜爱。例13A、B(见28页)

在沈心工编写的歌曲中，有一些是专供青年学生演唱的。这些歌曲、无论就其歌词的内容和语言，以及对所选择曲调的品味上，他都注意到要能体现出青年人的性格特色。如他与吴怀疚合作的歌曲《春游》，他选用了美国音乐家R·梅逊所写的一首基督教圣诗歌曲《一泓泉水》的曲调，但是经过他们的填写改编，这首《春游》似乎比原曲更增添了一种清新明快的气质。类似的例子还有《杨柳绿依依》、《友谊》、《旅行歌》、《拉纤行》以及他作词作曲的《采莲曲》和他作词的《黄鹤搂》等。后两曲在３０年代黄自编写中小学的音乐教科书时曾采纳进去、并为之配上了钢琴伴奏。
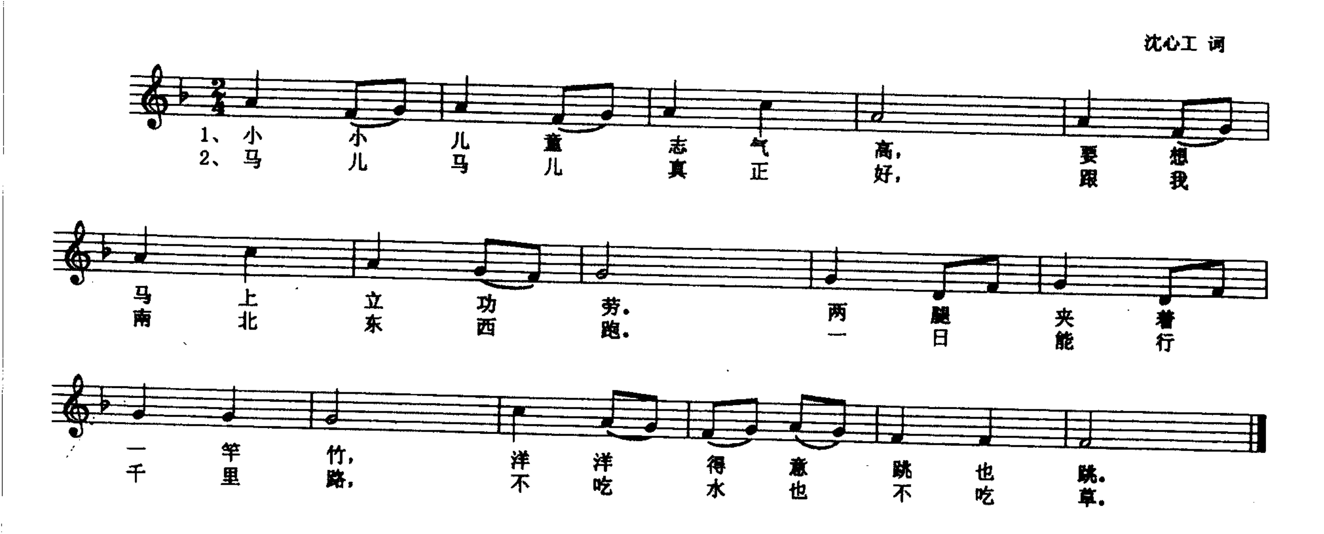
在沈心工所编写的乐歌中，也发现有个别是运用重唱或合唱形式的，如《鹁鸪鸪》是以两个二声部所组成的合唱曲；《光福之柏》是一首以二声部的伴唱与一个高声部的主旋律在结合的合唱曲；《巢中鸟儿啼》是一首主要运用复调模仿手法的二声部重唱或合唱。

例 12：沈心工：《黄河》
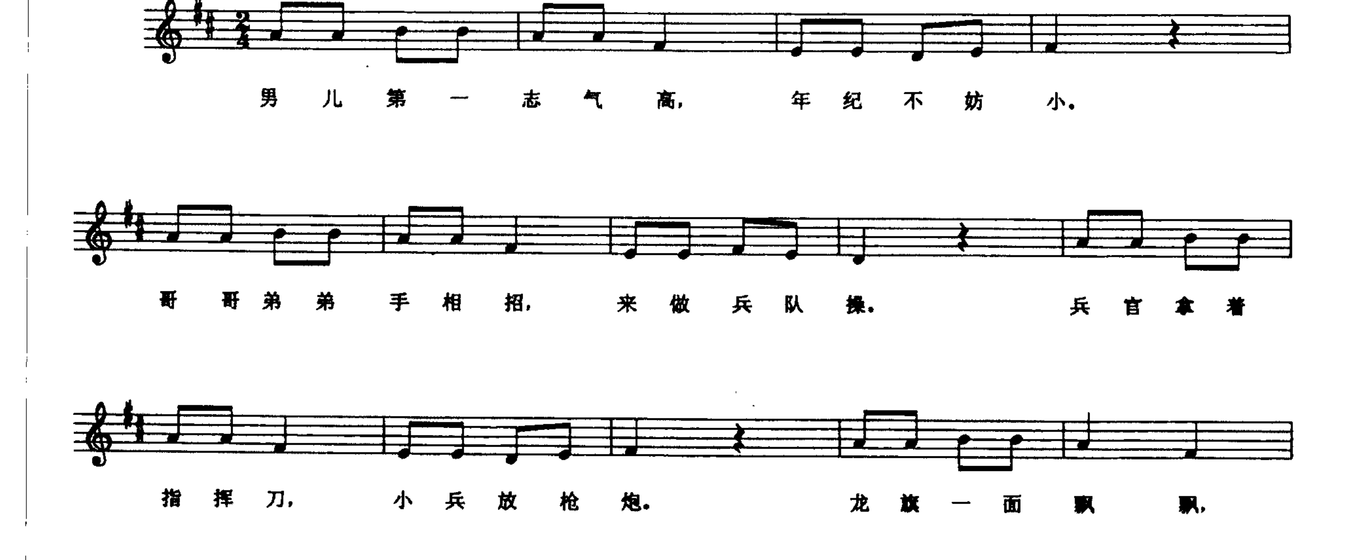
黄河


黄河，黄河出自昆仑山，远从蒙古地，流入
长城关。古来圣贤，生此河
干，独立堤上，心思旷然。长城外，河
套边，黄沙白草无人烟。思得十万兵，
长驱西北边，饮酒乌梁海，策马乌拉山，
誓不战胜终不还。君
作铙吹，观我凯旋。

例13：A,沈心工：《竹马》



B，沈心工：《体操--兵操》



沈心工所编的《学校唱歌集》、特别是他于1912年出版的《教育部审定学校唱歌集》(即一般所提的"重编学校唱歌集")做到了从选材及用语切合"循序渐进"的教学原则。他将这套共含6本的集子按当时国家规定小学6年的学制来编订，以便随着学生年龄的增长和年级的提高、学习程度不一的歌曲。因而，比当时其他所出版的唱歌集大大提高了它们作为学校唱歌教材的科学性和系统性。当然，不是说当时其他所有出版的唱歌集都没有注意到作为学生教材的特殊要求，但对比起来，当时确没有一位乐歌编写者对教材能做得象沈心工那么规范、全面、认真。

二，李叔同及其歌曲：

李叔同（1880--1942），原名文涛、又名岸，字叔同、别署息霜等。原藉浙江平湖，出生于河北天津一个官僚兼巨商的家庭。早年他曾从严范孙、赵幼梅等名士学习诗文、书画、篆刻等，获得了较深的中国传统文化的根底。在"维新运动"不断高涨的情况下，他也曾对康、梁十分敬仰，曾刻过一个印章上面写着："南海康君是吾师"。

1898年"戊戌变法"失败后，他携眷奉母迁居上海租界。在那里他曾与当地新学界领袖许幻园过往甚密，并加入了许氏所创设的"城南文社"（又名"沪学会"）。同时，他又考入了由蔡元培创办的南洋公学学习经济，与谢无量、邵力子等均为蔡的得意门生。当时，他作为一位富家子弟、翩翩少年，常以诗酒声色耽于燕市，并与名妓、坤伶交往甚密。

1905年他的母亲病故后，他毅然东渡日本留学。在临行前，他曾写了一首无限感慨而略带悲切的《金缕曲》，其中有这样的词句：

"披发佯狂走。莽中原，暮鸦啼彻，几枝衰柳。破碎山河谁收拾，零落西风依　旧，便惹得离人消瘦。"；"二十文章惊海内，毕竟应该何有？听匣底苍龙狂吼。长夜凄风眠不得，度群生那惜心肝剖？是祖国，忍孤负。"

收集在他当时所编的《国学唱歌集》的一些歌曲中，也多处流露这种对现实不满、迫切要求扬鞭疆场、重振中华的豪情。

1906年，李叔同入东京上野美术专门学校学习绘画、兼攻音乐。在那里，他还对在日本上演的欧洲话剧很感兴趣，并得到著名日本戏剧家藤泽浅二郎的帮助，与同学曾孝谷等组织了我国第一个话剧团体"春柳社"（后来加入的还有欧阳予倩、陆镜若、马绛士等）。李叔同曾以饰演《黑奴吁天录》中的爱美柳夫人和《茶花女轶事》中的薇奥莱塔闻名于当时的东京剧坛。同年，他又独自编印出版了我国最早的音乐刊物《音乐小杂志》，仅出了一期（这份刊物所有稿子的撰写、包括插图、封面的制作、及全部稿件的缮写，都由他一人承担）。其中发表了他编写的乐歌三首：《隋堤柳》、《我的国》、春郊赛跑》。

1910年他学成回国，开始在天津工业专门学校、直隶模范工业学堂任教。1912年，他自津南渡上海、杭州一带，先后任教于上海城东女学、浙江两级师范学校（后改名为浙江省立第一师范学校）。与此同时，他还先后参与著名诗人柳亚子所领导的进步诗歌团体"南社"，又受聘于国民党元老陈英士主办的"太平洋报社"、任其文艺编辑、主编其副刊《太平洋画报》。其时正值辛亥革命成功不久，他曾满怀革命豪情写下了一首以"满江红"调为体的词：

"皎皎昆仑山顶月，有人长啸。看囊底，宝刀如雪，恩仇多少。双手裂开鼷鼠胆，寸金铸出民权月。算此生，不负是男儿，头颅好。荆轲墓，咸阳道；聂政死，尸骸暴。尽大江东去，余情还绕。魂魄化成精卫鸟，血花溅作红心草。看从今，一担好山河，英雄造。"
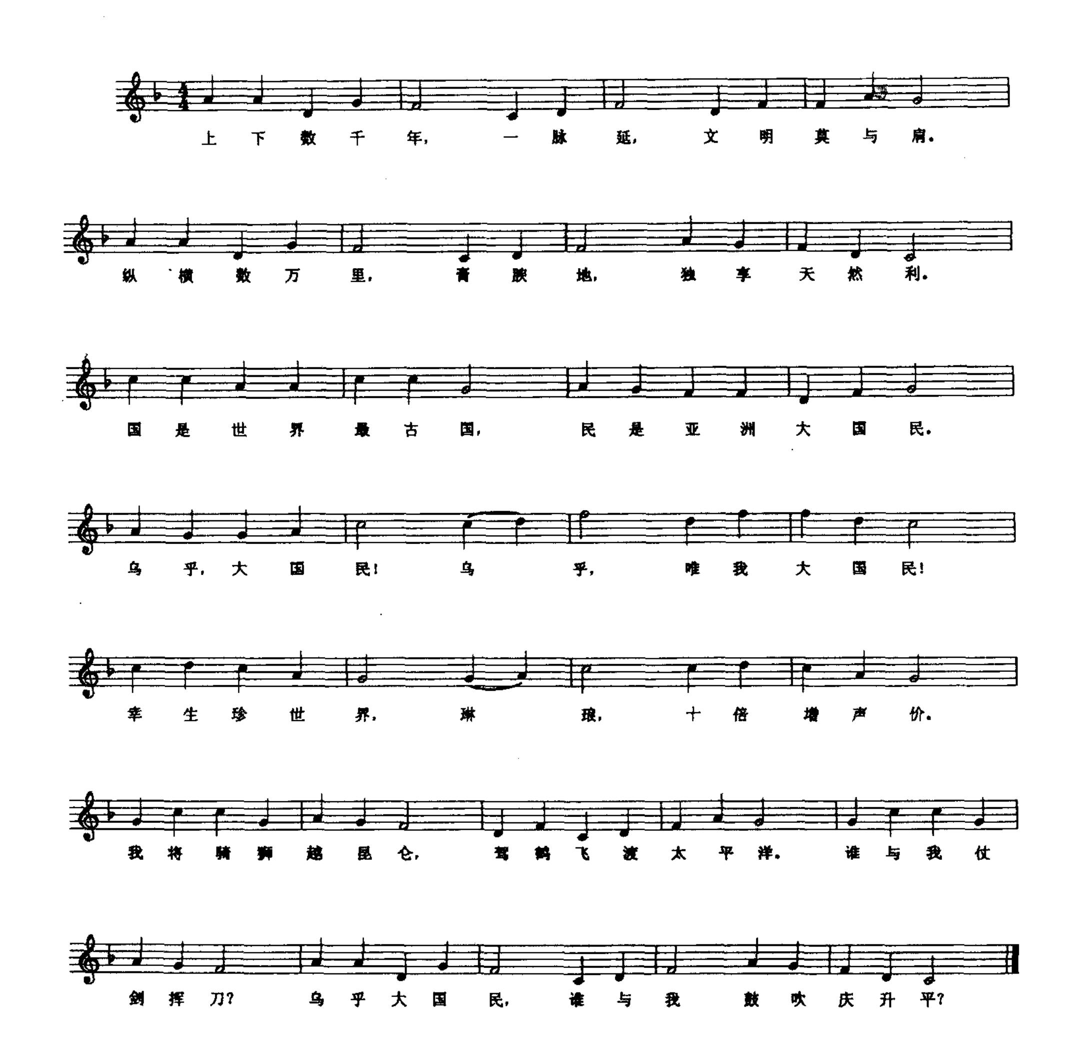
是年秋，他赴杭州任教于浙江两级师范学校，后又一度兼任南京高等师范学校的教职。在这几年间，他曾为我国近代早期的艺术教育事业作出了显著的贡献。我国"五四"时期南方不少音乐家、美术家，如丰子恺、刘质平、吴梦非、李鸿梁、曹聚仁等，都曾先后受教于他。

1915年后，由于经常失眠、他开始对佛教的教义及其修生养性的"断食""坐禅"等发生兴趣，终于在1918年7月，他决心弃绝一切世事、在杭州虎跑寺出家为僧，法名"演音"，号"弘一"。此后，除了一心钻研佛学外，他基本上不再写作诗、画、歌乐。1942年10月13日，李叔同病逝于福建泉州开元寺的温陵养老院，终年63岁。

李叔同一生所编写的歌曲约70多首，其中早年所写的均收集在他1905年所编印的《国学唱歌集》中。从他留学回国、结合进行教学工作的需要、他又编写了几十首。这些歌曲，在他生前没有给予结集出版。他的多数作品后来由丰子恺先后收集在《中文名歌五十首》（1927年，开明书局出版）和《李叔同歌曲集》（1958年，音乐出版社出版）中。1990年在企释（即钱仁康）与培安所编订的《李叔同--弘一法师歌曲全集》中又作了大量增补和详细的注解，由上海音乐出版社出版。

李叔同早年所编写的学堂乐歌，受当时"维新变法"的影响比较明显，流露出他对当时祖国存亡的忧虑和迫切要求为国捐驱的爱国热情。如《出军歌》（黄公度词）、和由他自己作词的《哀祖国》、《隋堤柳》、《我的国》、《扬鞭》等，以及他于1905年在上海"沪学会"教课时手书的《祖国歌》[13]等。其中特别以《祖国歌》曾得到广泛的影响。
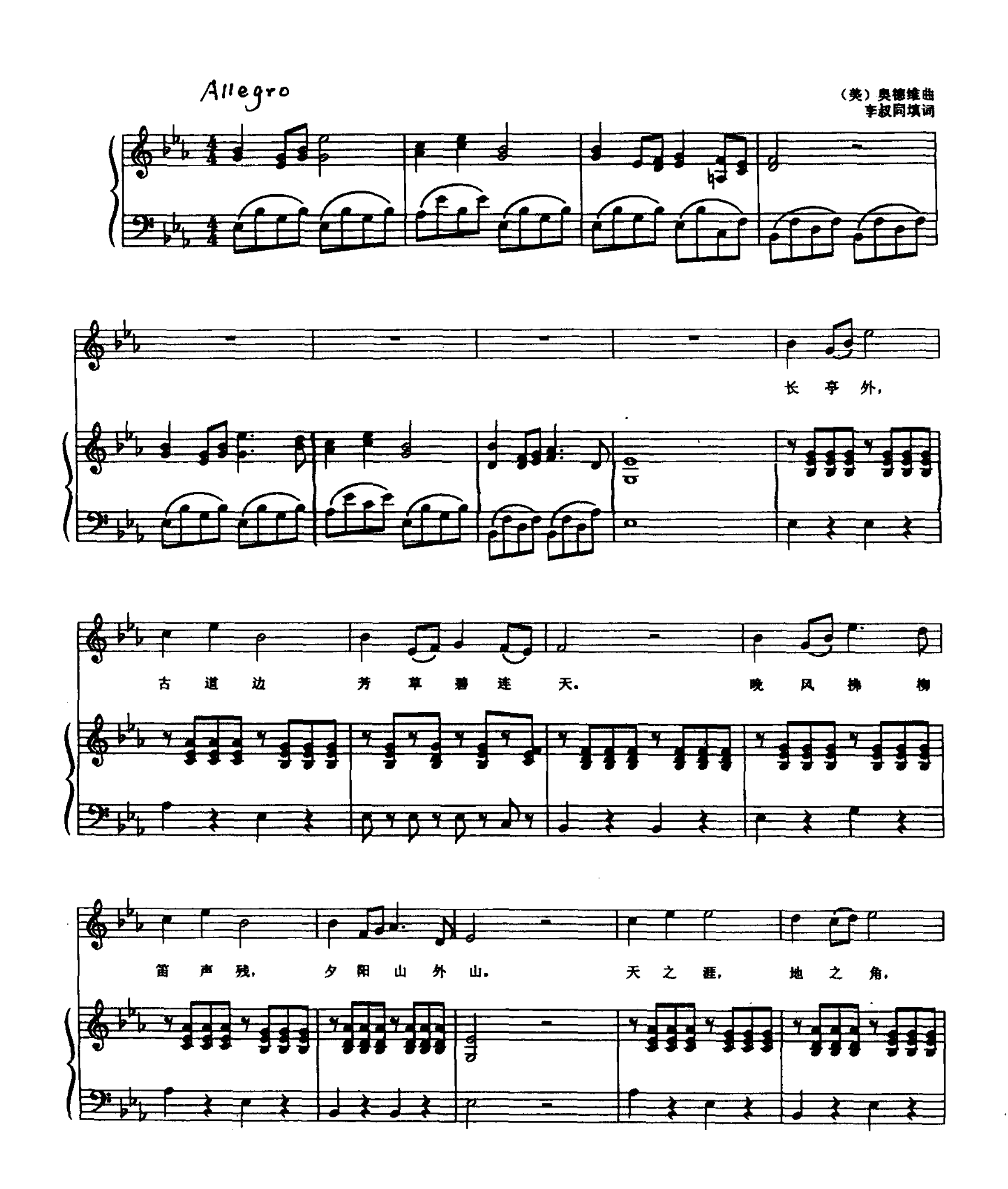
例14：《祖国歌》 祖国歌



辛亥革命的成功，使李叔同曾一时对国家的新兴抱以极大的希望。他曾将自己的这种感受注入当时他编写的歌曲《满江红》和《大中华》中。直到1937年5月、抗日战争前夕，在他出家将近20年、已久不接触文艺的情况下，他仍在破例为厦门市当局所写的《厦门第一届运动会会歌》中，鲜明提出了抗日救国的号召，又一次表达了他的崇高爱国立场。

李叔同的大部分歌曲，主要集中在他回国后任职师范教学期间。其中有些似乎主要是结合青年学生的生活现实、并为了提供他们习唱的，如《春游》(三部合唱)、《送别》、《莺》、《归燕》(四部合唱)、《西湖》(三部合唱)、《采莲》(三部合唱)、《春夜》(齐唱与二部合唱)等。此外，有不少是触景生情的个人抒怀之作，如《早秋》、《忆儿时》、《冬》、《月夜》、《梦》、《秋夜》等。这些作品也是李叔同歌曲中影响最大的部分。

例15：李叔同词《送别》(奥德威曲)
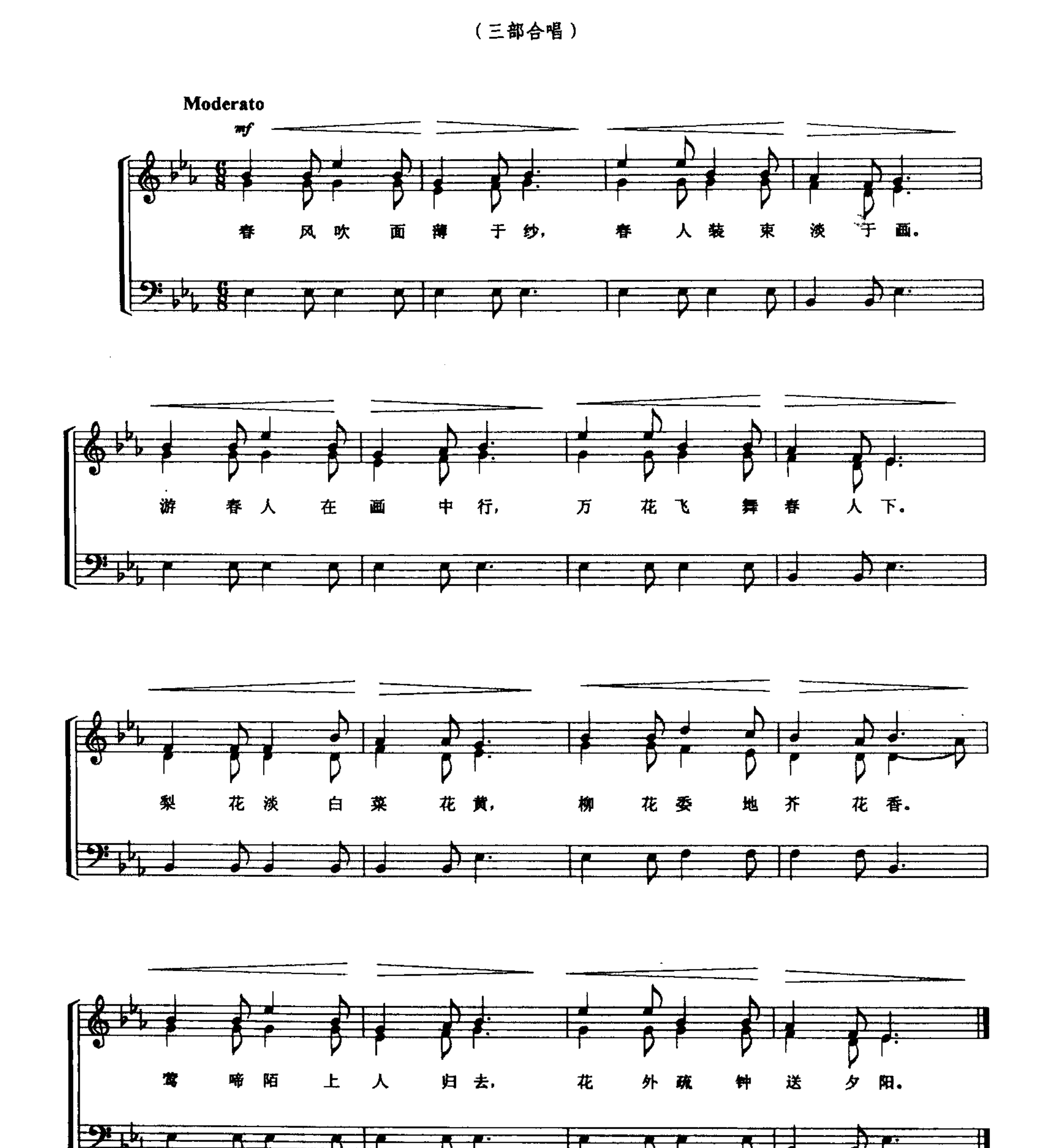


但是，在这些抒情性的歌曲中也可以发现有一些已透发出他当时逐渐滋长的、一种淡薄人生的出世之情，如《月》、《落花》、《幽居》、《天风》、《长逝》、《悲秋》、《月夜》、《晚钟》（三部合唱）、《幽人》（四部合唱）等。

李叔同自己作词作曲的作品数量也很少，只有《春游》、《留别》、《早秋》及《浙江省立第一师范校歌》（歌谱已失）、《南京高等师范学校校歌》（词谱均遗失）、《厦门第一届运动会会歌》6首，其中后3首还是属于应人要求所写的作品。由此可见，他当时对运用自己创作曲调来编写歌曲这件事并没有很重视，当然，仅从前者3首作品来看，他是具有一定的音乐创作能力的。可能在当时，人们对编写歌曲的认识受早期日本编写学校歌曲主要就是运用的"选曲填词"的方式的影响还较深。同时，在中国传统音乐的发展中，根据一些既定的传统曲调进行填新词，也是一种人们比较习惯的创作方式。

例16：李叔同词曲：《春游》

春 游



总的看，李叔同所编写及所创作的歌曲很注重曲调的流畅优美、文辞的生动秀丽、以及在艺术形象和声调音韵上歌词与曲调的完美的结合。因而，李叔同的歌曲大多数是带有艺术歌曲性质的抒情歌曲，它们与过去其他人所编写的学校歌曲偏重于思想道德的灌输教育有明显的不同。他是当时比较强调学校歌曲必需具有艺术审美价值的一位突出的代表。因而，他所编写的歌曲，其演唱的方式多样，不少歌曲还配以钢琴伴奏谱，作品的形式结构也比较复杂、完整。总的显示了他在音乐、诗词方面所具有的丰富修养和较高的艺术水平。

“五四”以后，仍然按照学堂乐歌的传统从事此类“选曲填词”的歌曲写作的音乐家，主要有张秀山、丰子恺、裘梦痕、吴梦非、邱望湘、沈秉廉、以及柯政和、杜庭修、周玲荪等⒁。其中有不少正是李叔同的学生，或是他们的学生。这与这些音乐家当时主要长期从事中小学的音乐教育的实践是密不可分的。在这阶段的这些学校歌曲的写作中，也涌现了一些热心于进行填词的词作者，如吴研因、王元振（即吴梦非夫人）、陈哲甫、张冥飞、陈学鳌等，同时，上述音乐家（如邱望湘、沈秉廉、钱君匋等）也进行了不少填词工作。

曾志忞(1879—1929)，号泽民、又名泽霖，出生于上海一巨商的家庭。其父曾铸，是清末一位追随康、梁的著名的“立宪派”人士。曾志忞早年在上海南洋公学任过教，并自学绘画及音乐。１９０１年赴日本留学，入东京早稻田大学，主攻法律。但出于对音乐的爱好，１９０３年他又入东京音乐学校学习，并很活跃地投入了在东京中国留学生的音乐活动，如他曾参加了１９０２年由沈心工发起组织的“音乐讲习会”；１９０４年是他将这个组织改建为“亚雅音乐会”；１９０５年，他又与朱少屏进一步发起组织类似业余音乐学校的“国民音乐会”。１９０７年，他学成返国，即与高寿田、冯亚雄等人在上海创办“夏季音乐讲习会”。１９０８年，在父亲的支持下，他在上海创办了一所半工半读式的“上海贫儿院”，并在其中特别设立了一个“音乐部”，由高寿田任该部主任。他在学习音乐的贫儿中选出约四十人组织了一个管弦乐队。辛亥革命后，贫儿院校址被毁，不久，“音乐部”被迫先停办。至１９２１年，曾志忞将贫儿院的监管移交别人，遂携眷移居北平，以律师为业。至１９２９年，病逝于北平。

曾志忞的音乐活动主要可归纳为在个方面:

曾志忞个方面：

１，致力于开展普及音乐的社会音乐活动，其中特别以上述的“亚雅音乐会”及“上海贫儿院音乐部”(包括所组织的管弦乐队在内)，在当时都属于首创的性质。尽管由于种种原因，这些机构都难以持久，但从当时我国新音乐事业还处于草创的阶段讲，是很难能可贵的。

２，致力于学堂乐歌的编写。从１９０３年他所编写的《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》就发表于当时的《江苏》杂志上；同年４月，他又编印出版了《教育唱歌集》(其中由他编写的歌曲就有１６首)。他与沈心工都是我国最早从事学堂乐歌编写的主要代表人物，只是他对这方面的工作没有坚持下去，因而其影响和成就就远不如沈心工等人。

３，致力于音乐方面的著述，这可说是他对中国新音乐事业建设贡献最突出的一个方面。早在１９０３年，在《江苏》杂志上就连续发表了他所编写的《乐理大意》和《唱歌及教授法》。１９０４年又编印出版了他所编译的《乐典教科书》，这是我国最早

出版的一本比较完备的、系统介绍西方音乐体系的乐理教科书。1905年，他又编印出版了包括乐理、唱歌教授法及风琴练习法在一起的《音乐全书》；同年，又在《醒狮》杂志上发表了他所编写的《和声略意》。除了这些音乐基础理论著作外，特别值得注意的是在1905年的《新民丛报》上发表了他有关发展我国近代音乐教育的论文《音乐教育论》。在这篇论文中除了全面阐述为提高学校音乐教育所需的各种音乐的基本知识外，着重阐述了他对我国普及教育的基本主张。他鲜明地提出要敢于"输入文明"，但又要善于运用这些"输入"的文明来创造自己的音乐文化。他指出："输入文明而不制造文明，此文明仍非我家物"。为此，他提出要"培养本国教师"，"雇用外国教师"，"编写音乐教科书"，"仿造泰西风琴、洋琴"，以及在"公共地方设奏乐堂"和"选派留日音乐学子"等一系列建议。这些主张正是他曾在其编译的《乐典教科书》的"自序"中所提出要建立一种"新音乐"的号召的具体化。后来在他自己所从事的音乐活动中就曾尽自己的努力去实践这些主张(尽管在当时的社会条件下,仅靠个人的力量许多事是很难办好的),而且后来我国音乐事业的建设也在客观上证实了他这些主张的正确。

此外，曾志忞还较早地对编写学堂乐歌提出了非常精辟的批评。他指出："今吾国之所谓学校唱歌，其文之高深，十倍于读本；甚至有一字一句，即用数十行讲义，而幼稚仍不知者。以是教幼稚，其何能达到唱歌之目的?"因此他主张作歌要"质直如话而神味隽永"，要"以最浅之文字以深意、发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利"；以达到"辞欲严而义欲正，气欲旺而神欲流，话欲短而心欲长，品欲高而行欲洁"(引自曾志忞的《教育唱歌集》的卷首《告诗人》)。他的这些见解受到梁启超的高度赞赏，而将其全文抄录在梁氏的《饮冰室诗话》中。应该指出，在我国近代新音乐文化刚刚开始发轫之时，曾志忞的上述思想认识、理论主张、实践活动都是非常难能可贵的。他从那时就预望着中国音乐的未来，充满深情地发出："吾国将来的音乐，岂不欲与欧美齐驱?我国将来的音乐家，岂不愿与欧美人竞技?然欲达目的，则今日下手，宜慎宜坚也"(引自曾志忞的《音乐教育论》一文)。

附注：

① 见王神荫的《中国赞美诗发展概述》(上、下)，分别刊载于《基督教丛刊》第26、27期。

② 1989年中央音乐学院音乐研究所曾专门派了研究人员杨民康、陶亚兵深入云南少数民族地区进行3个月多月的实地调查，曾收录了不少当地群众唱的基督教圣诗和一些当地保留的基督教歌曲的曲谱。

③ 参阅陈聆群的《太平天国音乐史事探索》一文，刊载于《音乐学丛刊》1981年第1辑。

④ 参阅韩国 的《二十世纪上半叶的中国合唱发展》，载许常惠编《合唱的艺术》，1991年。

⑤ 例如黄自在清华学堂的音乐教师王文显的夫人史凤珠女士即是1905年毕业于

中西女塾，１９０７年赴美留学，专攻钢琴的一位留学生；此外，像李虞贞女士，周淑安女士，王瑞娴女士都曾在中西女塾学习后留美专门学习音乐。

⑥ 上海公共管乐队（当时曾译作为“风乐队”）成立于１８８１年，首任指挥雷米赛。至１８８３年改由费拉拉任指挥，开始将该乐队改为管弦乐队。１９１９年由意大利钢琴家马·帕契 Mario Paci）任指挥，成为后来名闻世界的上海工部局管弦乐队。

⑦ 参阅韩国锁所写的《赫德乐队研究》一文，刊载于《音乐研究》1990 年第 1 期。

⑧ 参阅韩国锁的《自西徂东》（一）、（二）中的图片插页。

⑨ 史凤珠，江苏省昆山县人，１９０５年毕业于上海中西女塾，１９０７年自费留美，主攻钢琴。１９１０年回国，在其母校中西女塾任教。后与清华学校教务长王文显结婚，在清华期间曾是黄自的钢琴启蒙老师。

李虞真（即杨豹灵夫人)，１８９０年出生于江苏苏州，早年即开始学琴，１９０５年在日本广岛女学学习，后在上海中西女塾学习。１９０８年赴美留学，１９１１年回国，先后在苏州振华学校、英华学校、南京汇文女子学校任教。在英华女校任教期间曾编印了一本《共和国幼稚歌》（１９１５）。

⑩ 具体体现在这些地区的教育行政当局比较重视投入较多的人力和财力创办为发展学校教育所需的大量师资，先后创办了相当一批师范学校、高等师范学校，如杭州的　浙江两级师范学校、南京的江南高等师范学校、四川省的高等师范学校，等等。

⑪当时较早赴国外学习音乐、并对我国当时的音乐教育和学堂乐歌制作的代表人物有：

路黎元（又名周臣），湖北省武昌县人，早年曾留学日本，在宏文学院学习教育，并在课余学习音乐。回国后在湖北张之洞所办的师范学校内教音乐，并为张之洞的《鄂督张宫保新制学堂唱歌》这套教科书中作具体的编订工作和为张之洞作的歌词谱曲。

高寿田（又名砚耘），是与曾志忞同时在东京学习音乐的留学生，后曾在曾志忞办的上海贫儿院内担任教学工作，曾编译出版了我国第一部《和声学》。

冯亚雄，也是与曾志忞同时在东京学习音乐的留学生，后曾在曾志忞办的上海贫儿院内担任有关管乐演奏方面的教学工作。

李剑虹（1875--1926)，原名燮義，云南大理人。１９０４年留学日本，在东京音乐学校就学。１９０７年加入同盟会，同时期写作《云南大纪念》、《滇声》等学堂乐歌，在云南广泛流传，并撰写《音乐于教育界之功用》等文，发表于《云南》杂志。１９０８年回国，在昆明任省垣各校音乐教员。１９０９年出版《乐典》。此后在军政界就职。１９１５年参加讨袁护国军，任四川军法处长、云南都督府参议等职。１９２６年在大理病逝。１９２９年曾出版了他的《雪耻唱歌集》，于右任曾为之题辞。

叶中冷（1880--1933）名玉森、字红於（莚渔），别号中冷亭长，江苏镇江人。１８９９年中秀才，１９０９年取优贡，曾留学日本。编有《学部审定小学唱歌》三集（１９０８）和《女子新唱歌》（１９０８）等歌集。２０年代后开始研究甲骨文。

辛汉（？）字石吏，南京人。早年曾留学日本，回国后曾编创学堂乐歌，如所编的《唱歌教科书》曾于１９０６年在上海出版。

叶伯和（1889--1945)，原名叶式昌，原藉广东梅县、出生于四川成都。１９０７年就赴日留学，先学法律，后转学音乐。１９１２年回国后长期从事音乐教学工作，并进行有

关音乐史等理论研究。主要著作有《中国音乐史》等。

华振（1883--1966）字树田、号倩叔（或倩朔），江苏无锡荡口镇人。在光绪末年曾去日本庆应大学学习教育，并曾从毕业于音乐取调挂的日本音乐教育家铃木米次郎学习音乐，１９０５年返国后任果育两等学堂图画、唱歌教员，并在故乡无锡荡口镇创办鹅湖女学。他所编的《小学唱歌》初集于１９０７年出版（共三集）。

冯梁，广东鹤山人，早年曾留学日本、在弘文学院师范科学习。毕业回国后曾在广州编印出版了《军国民教育唱歌集》(1913)。

刘质平（1894--1978），原名刘毅，浙江海宁人。１９１６年毕业于浙江第一师范，后赴日留学，至１９１８年回国。次年与吴梦非等共同创办上海专科师范学校，后又先后在上海美专、新华艺专等校从教。建国后长期在山东师范学院工作。

蒋维乔（1873--1958）字竹庄，江苏武进人。早年游学日本，毕生致力教育事业，曾为商务印书馆编纂多种教科书。１９０２年任上海爱国女校校长。辛亥革命后，协助蔡元培等组教育部，任参事。１９１２年任江苏省教育厅长，１９２４年任东南大学校长。１９４９年后任江苏省人民政府委员。

陈世谊（1884--1959），字匪石，江苏江宁人，在新学发展之初即赴日留学。回国后任苏州江苏法政学堂教务，后曾任李根源的农商部秘书，主编过《民权报》、《生活日报》、《民国日报》。１９４６年任教于重庆南林学院。１９５１年在上海文物保管会任编纂。

(12)铃木米次郎（1868--1940），１８８８年毕业于东京的文部省音乐取调挂（即音乐研究机构，也即后来东京艺术大学的前身），后主要从事日本的学校音乐教育，并对日本军歌、学校歌曲、以及其他音乐教科书的出版方面作了很多工作。本世纪初，曾在日本东京师范学校任教。１９０７年在东京创办了著名的东洋音乐学院等。他曾对当时中国许多赴日的留学生、如沈心工、曾志忞、辛汉等都有许多直接的影响。

(13) 关于这首歌的词作者有不同的说法，过去都根据丰子恺先生编选的《李叔同歌曲集》认为是李叔同所作，８０年代初，张静蔚在其硕士论文中提出这是李叔同根据早已在日本的中国留学生中传唱的《大国民》改题手书的。钱仁康先生在编订其《李叔同--弘一法师歌曲全集》中将此曲收入，但对词作者究竟是谁，也表示存疑。

(14) **张秀山**（生卒年月待考），河北沙河人，早年曾留学日本，回国后长期在我国北方从事音乐教育工作，是我国北方第一代音乐教育家之一。

丰子恺（1898--1975），浙江崇德人。１９１４年入杭州省立第一师范，从师李叔同学习绘画和音乐。后长期从事美术、音乐等艺术教育，并在文学、音乐、美术等方面都有大量创作和编译著述。

杜庭修（生卒年月待考），早年曾在上海国立音乐专科学校学习声乐、兼习作曲等。毕业后曾从事普通音乐教育，后主要在政府军警部门从事音乐工作。

主要参考文献：

饮冰室诗话(梁启超)，人民文学出版社，1963年。
晚清文学丛钞(阿英编)，中华书局，1960年、1961年。
《学校唱歌集》第1——3集（沈心工编）
《小学新唱歌》（增订再版，孙振麒编） 上海新学会社出版，1905年
《重编学校唱歌集》第1——6集（沈心工编）
《唱歌教科书》（辛汉编）
《唱歌游戏》（胡君复编）
《女子新唱歌》（叶中冷编）
《新撰唱歌集》（胡君复编）
《最新中等音乐教科书》（张秀山编）
《中小学唱歌教科书》（李雁行，李倬编）
《心工唱歌集》（沈心工编），商务印书馆，1937年。
《李叔同歌曲集》(丰子恺编)，音乐出版社，1958年。
《乐歌考源》（1——73，钱仁康著）《中小学音乐教育》连载。
自西徂东(一、韩国镄)，时报文化出版社，1981年。
自西徂东(二、韩国镄)，时报文化出版社，1985年。
韩国镄音乐论文集(一)，乐韵出版社，1990年。
中国新音乐史话(许常惠)，百科文化事业公司，1982年。
学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品(沈洽编)，中华民国作曲家协会，1990年。
李叔同——弘一法师歌曲全集(企释、培安编)上海音乐出版社，1990年。
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年。
中国近现代音乐家评传（上册，汪毓和），文化艺术出版社，1992年。
中国近现代音乐家传（第一册，向延生），春风文艺出版社，1994年。
中日音乐交流史（张前），人民音乐出版社，1999年。

复习提纲：

一，名词解释：

南怀仁
马礼逊
《颂主诗歌》
《普天颂赞》
赫德
“琴科”
《饮冰室诗话》
铃木米次郎
中国贫儿院
弘一法师
《祖国歌》
《乐歌考源》

二，思考问答：

简评西方基督教音乐文化对中国近代音乐发展的影响。

简评赫德其人及他对中国近代音乐筏的影响。

简述产生和发展学堂乐歌的社会背景、主要目的、和社会意义。

简述我国学堂乐歌在内容和形式上的特点，及这些特点形成的原因。

简述沈心工与李叔同在学堂乐歌方面的特色和成就。

简述曾志忞对我国近代音乐文化发展的贡献。

第三章
本世纪初以来中国各种传统音乐的发展

从１９００年至１９４９年这将近５０年间，在帝国主义和国内反动派的长期压迫下，我国广大农村经济濒于破产，农村人口不断大量流入城市，给城市经济（特别是沿海大城市的经济）的发展带来极大的压力。原来活跃在农村中的民间艺术也随之迅速地流入城市，使许多原来业余或半业余性质的民间艺术团体，不得不逐渐向职业化的方向发展。为了能够维持艺人们的生活和保持某些艺术形式在市民中的影响，必须争取有固定的观众和固定的演出场所。因而，各个剧（曲）种之间、各民间艺术团体之间的竞争也加剧了。许多地方的民间艺术团体（特别是戏曲界）还成立了类似行会性质的组织（如地区性梨园会等），各种传统的民间艺术受城市商业资本的影响一天天在加深。

民间艺术的逐渐进入城市和逐渐商业化，对于这些艺术本身的发展产生了两方面的影响:

一方面是：

１，比较雄厚的城市经济为这些艺术的发展提供了较好的物质条件;

２，相互的竞赛和交流，促使艺人们不得不尽快提高自己的艺术技巧、扩大剧团的规模、进一步提高专业化的水平;

３，推动了各地区各种艺术体裁之间的交流、融合，促进了一部分艺术体裁的更新发展，也自然地有一部分被淘汰;

４，城市的生活和复杂社会的矛盾，有利于民间艺术同革命运动的结合，特别是同各种新文艺的相互影响;

５，城市的生活和市民意识的影响，促使不少观众对以往大多数民间戏曲、说唱均只有男演员（或男演员占绝对优势）的局面感到不够满足，有利于女演员的产生和增加。事实证明，后来有不少优秀的女演员对民间艺术的提高和发展作出了重大的贡献。

另一方面是:

这些传统的民间艺术逐渐成为城市资本主义经济的商品，老板们为了赚钱（包括通过报刊、电台、唱片公司等机构的影响），使得不少传统艺术中原有的封建主义糟粕不仅未能清除，反而同资产阶级个人主义、享乐主义的思想以及小市民的庸俗、低级趣味结成一体，有些甚至于公于宣扬了反动腐朽坠落的毒素；同时，有些民间艺术体裁在艺术表演上华而不实的庸俗倾向，也得到了不同程度的发展。总之，在半个世纪，凡是进入城市的民间艺术体裁，都程度不同地受到这两方面的影响，使它们从内容到形式都发生深刻的变化。

新文艺工作者（特别是初期的专业音乐家）对这些传统艺术的关心和学习一直是较差的，这种情况直到抗日战争爆发前后才稍有改变。但当时不少人还只限于“利用旧形式表达新内容”（即当时所谓的“旧瓶装新酒”）这一点。有意识的、比较重要的改革工作，只是在解放区、特别在“文艺整风”前后才开始提上日程，并作了一些初步的工作、取得了一些值得重视的成绩。

第一节　城市小调的发展
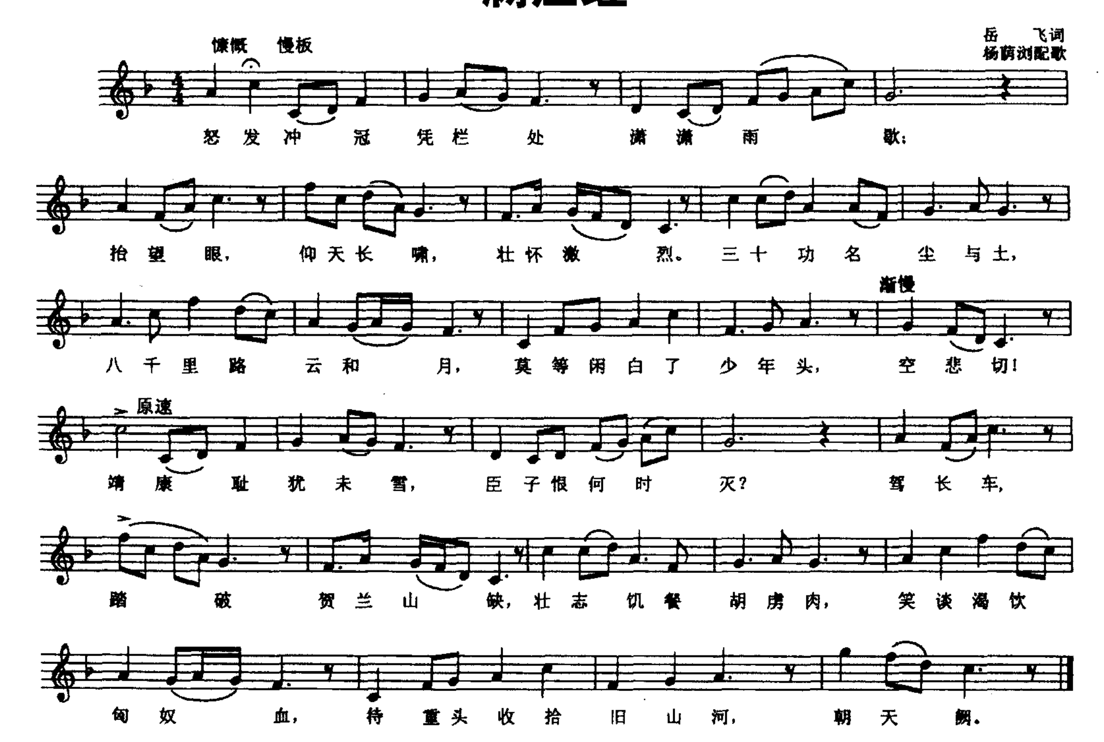
民歌是形式简朴的民间艺术体裁，它们绝大部分一直保持着自生自灭的状态在民间流传（在劳动中或劳动之余，在节日里或在城市的各种娱乐场所），同各地广大群众的生活、习俗、以及方言等等保持非常密切的联系。因而，它们无论在艺术风格或表演形式上都非常生动活泼、丰富多彩，反映群众生活的面是相当宽的。

随着政治形势的发展及城乡人民生活的变化，这时期在这个领域也出现了一些值得重视的新现象。首先，在无产阶级的工农革命运动中、在红色革命根据地以及在后来的解放区，出现了大量的反映群众革命斗争生活和愿望的新民歌和以民歌、小调填词的革命歌曲（详见第十五章第一节）。其次，从“辛亥革命”以来，特别是“五四”运动前后，在我国广大城乡（尤其是城市）曾涌现出不少及时反映现实生活的、新的城市小调或小调性的填词歌曲（当时也有称之为“时调小曲”）。例如在“五四”运动的影响下就出现了不少痛斥北洋军阀政府对外勾结帝国主义出卖祖国、对内镇压爱国群众的城市小调，如《坚持到底》（见《新编曲调工尺大观》个道人编，１９３０年出版），《五更调》（见《雅声二集》陈鼎新编，１９２２年二版），《苦百姓》（见《时调小曲大观》，新华书局１９２５年三版）等。

为了激励人民群众的爱国主义感情，当时一位老音乐教师、白宗魏曾将记载着古代爱国女英雄花木兰代父从军的诗篇写了一首小调性的歌曲《木兰辞》（载于北京大学音乐研究会的《音乐杂志》第一卷第五、六号合刊，１９２０年８月）；此外，在群众中流传非常广泛的《苏武牧羊》，原来传说是一首类似清末的填词新民歌，后来多方表明它是“五四”时期东北地区一位音乐教师根据城市小调的风格创作的另一首具有代表性的小调性歌曲。

在“五卅”运动时期，杨荫浏又将在“五四”前后以元朝诗人萨都剌所作《金陵怀古》所填词的一首古曲，改填以宋代民族英雄岳飞的词《满江红》①。这两首歌曲曾传遍全国各地，受到广大人民群众的欢迎。





第三章

此外，在当时各种编印出版的“时调小曲”集中还有抨击、讽刺军阀政府大搞所谓“议会民主”把戏的《鬼议员》，揭露旧社会腐败黑暗、道德堕落的《阎瑞生》、《张考生》，同情受压迫、被剥削人民的《孟姜女》、《凤阳花鼓》，以及大量要求摆脱封建束缚、要求爱情自由的《寡妇歌》、《十恨》、《尼姑思凡》等等。

这些作品绝大多数都是采用各种流行的民歌、小调加以填词，有的是下层群众、包括一些民间艺人自己编唱的，有的则是出于一些知识分子之手。尽管今天看来这些作品的思想性和艺术性多数并不高，但无论如何它们是真实地反映部分下层群众对当时社会生活、政治斗争的看法和各阶段社会革命斗争对他们的影响。当然，由于剥削阶级以及那些在政治、经济上依附于剥削阶级的城市小市民阶层的影响（如通过为他们享乐需要而开设的妓院、酒楼、茶坊等娱乐场所），在那些反映现代生活的民歌和城市小调中也现一些思想性很差，甚至是低级下流、反动的小调，如《十八摸》、《打牙牌》、《知心客》、《下盘棋》之类。这一切都说明民歌（尤其是城市小调）是民间艺术体裁中反映现实生活各个方面的、最及时、广泛、直接的一种艺术品种。

这时期许多新民歌和新的城市小调虽然在内容上有了明显的变化，但它们在曲调方面的变化并不突出。往往同一个曲调会被填上许多不同的歌词，如《五更调》、《孟姜女》、《银绞丝》、《苏武牧羊》、《满江红》、《哭七七》、《侉侉调》（又称《无锡景》）、《茉莉花》、《小放牛》等等曲调，都曾被反复填上不同的歌词。有些调子从南到北、以至于遥远的边疆地区都得到流传。当然，在流传的过程中，由于歌词的不同，特别是方言、音韵的不同，使得这些曲调渐渐发生一定的、很有意思的变化。同时，在它们流传的过程中，也给予各地的戏曲、说唱和民族器乐的发展以深刻的影响。

民歌（包括城市小调在内）对这时期的新的专业音乐创作、尤其对群众、通俗音乐（如工农歌曲、歌舞音乐、电影音乐等）的影响，也比其他民间音乐的影响更为直接。在三、四十代群众性的歌咏活动中，许多革命的音乐工作者就曾大量利用民歌、小调的曲调或形式进行革命歌曲的创作，取得了较好的效果。

第二节 说唱音乐的发展

我国各地说唱音乐在“辛亥革命”后得到了进一步的发展，职业性的大大艺人增多，曲种的流传面也比过去更广泛。如原来主要在华北、山东流传的大鼓，这时不仅遍及北方各省，还流传到整个长江流域，甚至达到长江以南的两湖地区。一些老曲种在流传各地的过程中，受到当地民间音乐的影响，逐渐衍生出各具地方特色的新曲种，如在“弦子书”的基础上逐渐发展成“河间大鼓”，到本世纪２０年代进入天津后，才正式定名的“西河大鼓”；广泛流传于河北农村的“五音大鼓”也是直到本世纪３０年代才改用扬琴伴奏，再以后才改名为“北京琴书”等。此外，在京韵等大鼓的基础上又派生了梅花大鼓、天津时调等新曲种；还涌现了一批值得注目的新演员，如骆玉笙（即“小彩舞”）、花五宝、魏喜奎等。特别是在“颖歌柳”或“三弦书”与“道情”合流的基础上，又吸收河南曲子、大鼓等音调和形式，到本世纪初逐渐形成了著名的新曲种“河南坠子”，并且在３０年代后产生了像乔清秀、程玉兰、董桂芝为代表的3大名派。又如“山东琴书”最初只是流行于豫东和皖北农村的小曲，后来流入山东，改以扬琴伴奏，人们最初称之为“唱扬琴的”，到“辛亥革命”

前后进入城市，逐渐形成南路、北路、东路各流派，一直到1934年由著名艺人邓九如在天津演出时，才正式定名为“山东琴书”的。同样，“四川清音”尽管推其源很久远，但在“辛亥革命”前还称作“月琴”、流传于四川的农村，直到1930年左右才在重庆、成都一带城市中站住脚根，组织了“清音歌曲改进会”，并正式改称为“四川清音”的。

这时期各种说唱音乐的发展，从音乐的角度来讲，仍以苏州弹词的发展最突出。通过艺人的努力钻研，从“辛亥革命”以来，在原来俞秀山、马如飞等人所开创的基础上又发展了许多新的所谓“雨夹雪”的流派。同时，原来的“俞调”和“马调”也得到很好的继承，并有了进一步的提高和发展。现在一般所唱的“俞调”，实际上已是经过蒋如庭、朱介生等吸收昆曲、滩簧等民间音乐而大大丰富发展了的“俞调”，并不是原来的老“俞调”了；同样，现在一般所唱的“马调”，实际上也已是先经过魏钰卿、后又经过薛筱卿、沈俭安所发展的“马调”，它比原来的老“马调”也更丰富了。这时期在这两种传统唱腔的基础上形成的新流派，最主要的有这些：即祁连芳进一步发展“俞调”委婉曲折的特点，形成了现代弹词流派中最纤柔、悠缓的一派“祁调”；徐云志则在“马调”的基础上吸收“俞调”的因素，创立了“徐调”；蒋月泉是以“马调”、“周调”作为基础，吸收了京剧注重念白和“俞调”注重抒情的特点，创立了一种既能叙事又能抒情、唱法自然从容而又富于音乐味的一种新腔，即“蒋调”。到四十年代以后，苏州弹词又派生了像杨振雄的“杨调”、徐丽仙的“丽调”、“朱雪琴的“琴调”，以及尤惠秋的“尤调”，等等。

苏州弹词为什么能在这短短的几十年中取得那样迅速的发展和提高?其原因是：

一、苏州弹词本身有较悠久的历史传统，积累的曲目和腔调都相当丰富；

二、它较早进入城市，较早向专业化方向发展；

三、它产生、流传在我国经济文化比较发达的江浙地区，为艺人提高自己的文化修养提供了较好的条件，也对艺人的演唱提出了较高的要求；

四、弹词艺人对于传统的继承和发展的关系一直处理得比较好，他们既很重视继承自己的传统，又敢于不断大胆的从别的艺术形式（如昆曲、京剧、滩簧、大鼓以及江南的民歌小调等等）中及取有益的因素，特别难得的是各流派之间善于互相取长补短，兼采各派之长而独创新腔；

五、较早成立了科班（如光裕社、普裕社等），有较好的培养后代的传统；

六、进步文化界人士如钱杏　赵景琛等人对弹词艺术的研究和推崇。

以当时的革命斗争和社会生活作为题材编写新的曲目，在说唱方面比较普遍。无论是形式比较简朴的曲种、如“卖梨膏糖”等，或是传统悠久、形式复杂的苏州弹词、京韵大鼓等等，都曾进行过编新书、说新书的尝试。特别是在革命斗争高潮时期，在革命斗争蓬勃开展的地区，利用说新书向群众进行宣传，曾起过不小的作用。如在第一次国内革命战争时期，

广东的粤曲（包括南音、粤讴、龙舟在内）曾配合宣传创作了《革命武装歌》、《三民主义歌》、《沙基惨案》、《夜吊沙基烈士》等新曲目；西河大鼓演员王魁武②，在“五四”运动影响下曾演唱过新词《科学救国》、《中山纪事》等，在抗日战争时期又演唱了《暑岗惨案》、《减租减息》、《大生产运动》等；另一位演员王尊三③，在抗日战争期间也编演了《保卫大武汉》、《晋察冀小姑娘》、《皖南事变》等新曲目，热情宣传抗日救国的主张。

"辛亥革命"以后，在各种传统表演艺术形式中，以戏曲艺术受到商业化的影响最突出，而它们对城市市民的影响也最大。尽管在清末就曾掀起过戏曲改良，进行过演出改良新戏的试验；尽管有些戏曲艺人如：潘月樵、"夏氏兄弟"等，曾直接参加过"辛亥革命"，并在他们的艺术中也表现了大胆创新的热情。但是，整个戏曲艺术的发展、由于受到"五四"时期新文化的冲击和商业资本的影响，一度出现了逐渐走向衰颓的趋向。例如像京剧、粤剧等比较大的剧种，在"五四"前后就已显得与当时的新文化运动不相适应，引起了一部分新文化工作者对它们的批判。

比较典型的是在"五四"新文化运动初期，以《新青年》为主要阵地，展开了一场关于"旧剧改革"的争论。这场争论最先是由胡适、钱玄同等人引起的，他们主张以新剧来代替"旧剧"，提出了"废唱而归于说白"的论点，并且认为唱工、脸谱、锣鼓、武功等等都是封建社会的"遗形物"，都必须"扫除干净"。他们的主张有一定的片面性，并对当时的新文化工作者曾产生不小的影响。有些人出于民族虚无主义的立场，进一步提出了全盘否定"旧剧"的观点，认为"凡中国戏剧的精华在野蛮民族的戏中无不全备"（引自周作人的《论中国旧戏之演变》，载于《新青年》第五卷五号，1918年11月）；"中国戏全以不近人情为贵，近于人情反说无味"（引自傅斯年的《戏剧改良各面观》，载于《新青年》第五卷四号1918年10月）有些人则从机械唯物论的立场出发，片面地把"旧剧"比作"八股文"，比作与垂辫、缠脚、吸鸦片一样必须打倒的封建"国粹"（参看钱玄同的《随感录》１８、２９，载于《新青年》第五卷一、三号，1918年7月、9月）；有些人站在民主主义立场上既批评了"旧剧"中所存在的封建思想毒素及其形式上还存在某些缺点，同时也批评了当时的所谓"新剧"（指当时流行的"文明戏"）虽然在形式上去掉了锣鼓，添了布景，脱了龙袍，穿了洋装，"然而精神则犹是也"，"他们仍旧是诲淫、仍旧是诲盗、仍旧是提倡迷信"。因此，他们进而提出了要发展所谓"不受社会支配的爱美戏剧运动"（参看郑振铎的《光明运动的开始》，载于《戏剧》第一卷四期，1921年8月）。甚至进一步提出了"若不先从思想方面根本改革中国的戏剧，舞台艺术等等都只是一个空架子，实际上没有多大益处"（参看沈雁冰、即茅盾的《中国旧戏改良的我见》，载于《戏剧》一卷三期，1921年7月）。

当时明确反对上述观点的主要代表是张厚载（又名张谬子），他列举了"旧剧"在艺术形式上的特点以及它本身的规律，说明许多人批评"旧剧"的种种缺点正是由于不了解中国的戏曲艺术之故；他又指出戏曲艺术与人民群众有着深厚的联系，认为要废掉"旧剧"的理论再高，"亦不过如柏拉图之乌托邦，完全不能成为事实"。当然他也承认"旧剧"有缺点、应该改良，而最后的结论却是："中国旧剧是中国历史社会的产物，也是中国文学美术的结晶，可以完全保存。社会急进派必定要如何的改良，多是不可能……。拿现在的社会情形看来，恐怕旧戏的精神，终究是不能破坏和消灭的了"（参看张厚载的《新文学及中国旧戏》，载于《新青年》四卷六号，1918年6月）和《我的中国旧戏观》（载于《新青年》五卷四号，1918年10月）。很明显，张厚载的观点是偏于保守的，尽管他对戏曲中的某些艺术特点进行了正确的分析，但他却无视当时存在于戏曲中的大量封建糟粕的有害影响，也就抹煞了在"五四"新文化运动的影响下提出改革"旧剧"的深远积极意义。因此，他的主张没有受到广大新文化工作者的支持。

应该说，当时大多数新文化工作者对待文化遗产问题是存在缺乏科学的历史唯物主义思想作为指导的缺点，同时，这场论战脱离了绝大多数真正从事戏曲活动的艺人和他们的艺

术实践，因此，它也没有发挥新文化运动对传统戏曲的改革和提高所应起的积极影响。

从1900年至1949年，戏曲艺术的各大剧种大多已稳定成型，它们在音乐方面的发展和变化已不很显著了。只有广东的粤剧，在这几十年间仍有较大的发展。早期的粤剧，受梆子和皮黄的影响较大。到清末民初，粤初加速从农村流入城市，粤剧艺人为了适应大量市民观众的需要，才开始突破梆子、皮黄的影响，大量吸收广东的民间音调，并改用当地方言，发展了许多新的唱腔。他们还对生角的唱法从原来的“子喉”（即假嗓）改为“平喉”（即真声），增添了伴奏的乐器（如喉管、二胡、椰胡、秦琴）等。1925年后，粤剧主要集中在广州、香港等地演出，并陆续产生了千里驹、马师曾（1900—1964）、薛觉先（1904—1956）、罗品超（1912— ）、红线女（1927— ）等著名艺人。粤剧艺人为了进一步适应这两地市民观众的口味，大胆吸收话剧、外国歌剧、电影等手法来改进粤剧的舞台表演，并积极培养女演员，实行男女合班演出的制度。他们还大量移植外国的剧目和新编许多现代剧目；在音乐上吸收了小提琴等西洋乐器。这时的粤剧，一方面在音乐方面增强了新的特色，但另一方面也有一种片面追求形式的新奇和有意无意迎合社会上那些庸俗落后趣味的偏向。这种状况到三、四十年代以后就更加严重了，有人竟然把外国歌舞音乐等都随便引进粤剧中去，还加上了像小号（加弱音器）、萨克管、吉他、木琴等为外国流行音乐所用的一些乐器，使粤剧艺术的发展一度走入了歧途。

京剧在这时已是遍及全国最大戏曲剧种了。在日益加深的商业化的影响下，有些京剧戏班也演出了一些具有封建毒素的坏戏，如《火烧红莲寺》、《大劈棺》、《九更天》、《纺棉花》之类。但是，像梅兰芳、荀慧生、尚小云、周信芳、程砚秋、余叔岩、高庆奎、马连良、言菊朋等优秀演员，仍努力坚持京剧的优良传统，并不断在艺术上谋求进一步发展和提高。

著名老生演员周信芳④，早年曾受到“辛亥革命”时期“海派京剧”艺人的影响，积极拥护戏剧改革。“五四”运动前后，他曾编演了像《宋教仁》、《学拳打金刚》等具有反帝、反封建内容的时装新戏和历史新戏。后来，他又改编和演出了像《四进士》、《赵五娘》等传统新戏，表达了他对旧社会腐败现实的不满、和对被压迫的善良百姓同情的民主精神。在艺术表演方面，他始终坚持京剧的优秀传统，不为当时的流俗所动，但他也不墨守成规。他主张兼采各派之长，特别强调艺术表演同戏剧内容的结合和唱腔同语言音韵的结合。他的唱腔质朴刚健、顿挫有度，表演深刻而富于激情，形成了自己的独特风格，即所谓“麒派”。

著名青衣程砚秋⑤，在“五四”新文化的影响下，也编演了像《荒山泪》、《窦娥冤》、《青霜剑》等具有民主革命精神的剧目，表达了他对当时政治现实的不满和对被压迫人民的深切同情。在艺术表演方面，程砚秋主张要改变过去京剧创腔过分强调“以字就腔”的成法，提出要敢于“以腔就字”、大胆创新腔。他认为应在继承传统唱腔的基础上广泛吸取其他各种戏曲、说唱，以至于外国音乐的某些因素，

来不断丰富自己的唱腔。从而形成了他那种既婉转曲折、又刚劲有力，特别富于音乐性和内在的激情的独特风格，即所谓“程派”。

特别值得指出的是以叶春善（1876—1935）、萧长华（1878—1967）所领导的“富连成班”⑥，一直保持了京剧比较全面、严格的艺术教育传统。40年来他们为京剧的发展

培养了不少极其出色的京剧新人材。此外，像欧阳予倩⑦、程砚秋等人所办的“南通伶工学校”、“中华戏曲专科学校”⑧等，则比较明显地想努力试探吸收新文化的经验来培养青年戏曲人材，他们也取得了可喜的成绩。

比较古老的昆曲，经艺人和一些文人的努力，得到了一定的恢复。北方以侯玉山（1893— ）、韩世昌（1898—1977）、白云生（1902—1972）、马祥麟（1912— ）等人为主重新登台演出；南方以沈月泉（1865—1936）、俞振飞（1902— ）、王传淞（1907— ）、朱传茗（1909—1974）等人为主也坚持了经常性的演出。南北昆曲艺人均十分重视对昆曲的传统的继承和发展，为此举办了像“昆曲传习所”⑨等科班，为昆曲这一古老艺术形式的发展培养了一代新的演员。

在这时期，各种戏曲剧种中得到显著发展的是，原来的各种地方小戏、如评剧、越剧、楚剧、锡剧、沪剧（即申曲）、扬剧（即维扬戏）、淮剧（即江淮剧）、甬剧、黄梅戏、泗州戏（即“拉魂腔”或“柳琴戏”）和云南花灯戏等，都是在这几十年里得到了较迅速的发展和提高。但其中以评剧、越剧与楚剧的发展最快，影响也较大。

评剧是由河北的“莲花落”与东北的“蹦蹦”合流而成的新剧种。在评剧发展的初期，著名演员兼剧作家成兆才⑩，曾为评剧编演了近百个剧目，为评剧的成长奠定了坚实的基础。“辛亥革命”后，评剧艺人受到当时革命运动的影响，也及时编演了一些具有反帝、反封建内容的时事新戏，如评剧的著名剧目《杨三姐告状》，就曾在北方的群众中轰动一时。在评剧发展的中期，天津的“孙家班”（由演员孙凤龄、孙凤鸣等领班）曾大胆地为评剧的改革培养了不少优秀的女演员。如花莲舫（1893—1958）、李金顺（1896—1952）、筱桂花、白玉霜等。这些女演员曾在评剧的发展中作用日渐显著，特别象李金顺和白玉霜⑾，她们曾对评剧艺术从表演到唱腔均进行了大胆的重要改革。

一般讲李金顺的唱腔比较粗犷而富于激情，白玉霜的唱腔比较细腻而富于抒情性和偏重于对人物的心理刻画。白玉霜擅演悲剧，特长低腔，善于使用“反调”。她除了演出《珍珠汗衫》等评剧的传统戏外，很注重演新戏（如《可怜的秋香》等）。1935年白玉霜到上海演出期间，又得到文化界进步人士的帮助排演了《潘金莲》、《阎婆惜》、《海棠红》等新戏，引起了舆论界的广泛重视。经过上述这些艺人的努力，才使得评剧在这短短几十年间，从一种地方小戏而一跃成为具有全国影响的大剧种。

越剧原来是浙江嵊县名叫“的笃班”的一种地方小戏。最初它也与当时其他戏曲剧种一样、完全是由男性演员上台表演的。“五四”运动前后进入上海，他们才开始吸收京剧、绍剧等传统剧种的表演形式，逐渐扩大规模，改进表演技术，当时称之为“绍兴文戏”。20年代初期，他们开始试办女子班。至30年代、特别是抗战爆发以后，它才逐渐转变为全部以女演员来表演的剧种。在“绍兴文戏”时期的女子班中，以“四季春班”影响最为突出。如著名演员袁雪芬（1922— ）、傅全香（1923— ）等均出自该班；其他象姚水娟（1916—1977）、屠杏花、尹桂芳（1919— ）、马樟花（1921—1942）等也先后参加过该班。

在越剧的发展过程中，以袁雪芬、筱丹桂（1917—1947）等人所组织的“丹桂剧团”、“雪声剧团”作出了重要的贡献。袁雪芬等人曾邀请一些新文艺工作者参加越剧的编导工作，并对舞台装置、化妆、服装以及音乐等方面进行了大胆的、全面的改革。当时参与袁雪芬越剧改革的音乐工作者主要有作曲家刘如曾、音乐家谭抒真、黄贻钧等人。是袁雪芬等人，将原来“绍兴文戏”这个名称改为“越剧”，并通过《梁祝哀史》等剧目的演出，奠定了越剧

改革的基础。在40年代后期，袁雪芬等人在国统区民主运动和进步文艺的影响下，演出了根据鲁迅著名的同名小说改编的越剧《祥林嫂》，以及《山河恋》、《寒夜曲》等新戏，深受群众的欢迎。

楚剧原来是湖北的一种花鼓戏（原称“黄孝花鼓”或“西路花鼓”）。这个剧种在封建统治时期，曾一再遭受统治阶级的压制和摧残，1926年改名为“楚剧”，并进入武汉的“血花世界”⑿为市民演出。楚剧艺人沈云陔（1905—1978）、高月楼（1907—1955）等经过中国共产党的帮助，参加了由李之龙⒀领导的“楚剧演员训练班”，提高了自己的文化与戏剧理论知识，整理、改编了许多传统的剧目，如《南归》、《灾民泪》、《除暴安良》等。他们对楚剧的音乐也进行了较大的改革，丰富了唱腔，增添了弦乐伴奏等。抗日战争期间，楚剧艺人还组成“楚剧抗敌宣传队”到四川等地从事抗日宣传演出。

在抗日战争时期，解放区的文艺工作者在党的领导下曾对京剧、秦腔等剧种进行了认真的改革工作，取得了较好的成绩和经验（详见第十五章）。由此可知，革命运动的影响、党的帮助以及新文艺工作者同戏曲艺人的合作，是促进戏曲改革的重要因素。但这时期从全国范围来看，戏曲的改革工作还只是初步的、分散的、自发的，真正大规模、有领导、有计划的改革工作，还是在新中国成立以后才得以实现。

第四节 民族器乐的发展
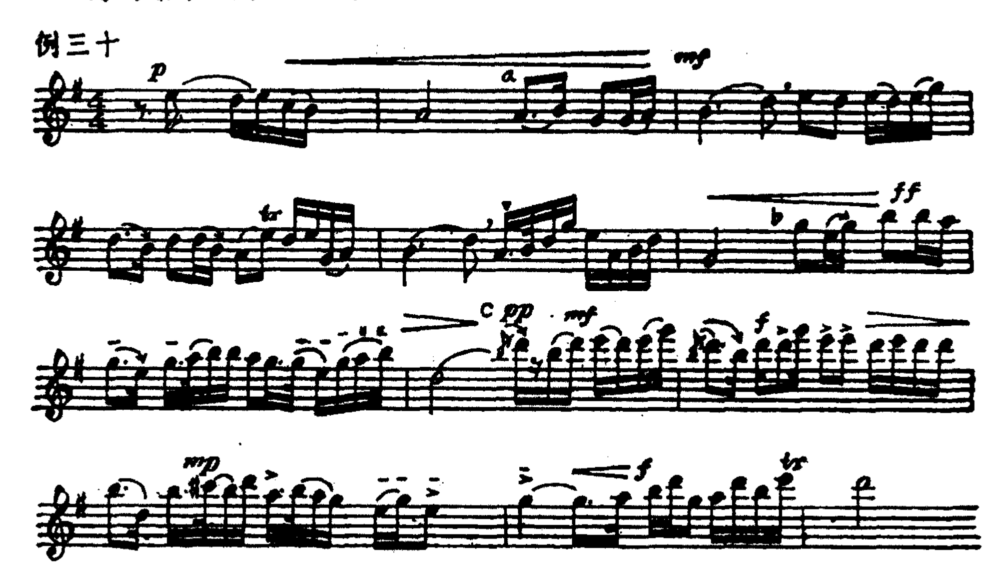
“五四”运动前后，我国南北各大城里有许多民族器乐的爱好者组成各种社团定期进行练习，不时地举行一些公演。其中水平比较突出的社团有“天韵社”、“国乐研究社”（1919）、“大同乐社”（1920）⒁“霄兆国乐会”（1925）、“云和乐会”（1929）、“吴平音乐团”（1929）、“今虞琴社”（1934）、“上海国乐研究会”（1941）和“中国管弦乐队”（1941）等等。这些社团的成员大多数是城市中的文人、职员、店员，以及中小学教师等。它们研习的范围包括丝竹、吹打、古琴、琵琶以及戏曲（特别是昆曲和京剧）的清唱等等。他们整理、研究、改编传统乐曲，刊行民乐曲谱，改革和制作民族乐器，并组织了各种形式的民乐演出和灌制唱片等活动，做了不少有益的工作。如“大同乐会”的柳尧章等人曾将琵琶曲《夕阳箫鼓》改编为著名的民乐合奏曲《春江花月夜》等，他们还改编演奏了大型民乐合奏套曲《国民大乐》。这些社团还团结了一些民乐的名家，如吴畹卿（昆曲、琵琶等乐器）⒂，王露、溥雪斋、查阜西、管平湖、张子谦、吴景略、夏一峰（以上均为古琴）、沈肇州、吴梦飞、朱荇青、汪煜庭（以上均为琵琶）、周少梅（二胡）、曹东扶、娄树华（古筝）、朱勤甫（板鼓）等，并且也培养了一批出色的演奏者、如卫仲乐、程午加、金祖礼、李庭松、孙裕德、秦鹏章等人。这些社团一般说来同当时的群众革命斗争和新文化运动的关系并不密切，他们之中有些人在艺术观点上也有些保守。

民族乐器的演奏在民间有非常深厚的基础，但是，由于绝大部分搞民族器乐的民间艺人社会地位低下，他们的艺术活动和提高几乎无人关心。他们之中有些人在戏曲、说唱班社里担任伴奏，或作为“红白喜事”的吹鼓手，有些甚至流落街头沦为乞丐。在道教徒中有不少人擅长民族器乐，但他们往往只是在宗教活动中附带进行演奏。因而旧社会不少杰出的民间器乐艺人的艺术才能被埋没。新中国成立后，经调查并被“抢救”的民间艺人，

仅是其中的极少数，如无锡的民间艺人华彦钧（又名瞎子阿炳）、河北的民间艺人杨元亨、陕西民间艺人安来绪、蒙族民间艺人舍拉西、维吾尔民间艺人吐尔地阿洪、江苏十番锣鼓艺人朱琴甫等。

华彦钧⒃早年尽管主要依靠道教的宗教活动为生，但他从小就在其父华清和道士指导下得到较好的民间音乐的培养，尤精琵琶及二胡的演奏。在他从事音乐活动的早年，他就与江苏民乐界的周少梅、刘天华、张步蟾、杨荫浏、黎松寿等有着不同程度的联系（参见黎松寿、张伯üò主编的《阿炳传略》，南京出版社、1993年）。他在二胡、琵琶方面的高超艺术造诣曾给人留下深刻的印象。遗憾的是当有关当局于１９５０年找到他时，他正处在贫病交加而多年未动乐器的时刻，当时仅仅只进行了一次实地录音的机会勉强请他为我们留下了二胡曲《二泉映月》、《听松》，琵琶曲《大浪淘沙》等六首乐曲，未及再多录一些。现在通过这些录音资料，不仅充分证明了他在演奏上的精湛，同时也充分表露了这些民间艺人的艺术创造的深厚功力。

例18：二胡曲《二泉映月》前半



杨元亨在管子、唢呐的演奏上也享有盛名，但在过去始终没有什么社会地位，他经常演奏的曲目都是在新中国成立后才得以整理出版和灌制唱片的⒄；吐尔地阿洪（1881—1956）则在保存和演奏著名的“十二木卡姆”及维吾尔民间音乐方面曾作出了显著的贡献。建国后正式出版的《十二木卡姆》（上、下册）基本上就是根据他所掌握的木卡姆音乐进行系统录音、记谱、整理而成的。

广东音乐是以广东民间小调为基础、又吸收了粤剧、粤曲、以及外省的民间音乐而逐渐形成的一种新型的民间器乐演奏形式。初期广东音乐的著名艺人严老烈、何柳堂⒅等人曾为广东音乐整理、改编了不少传统曲目，如《旱天雷》、《倒垂帘》、《小桃红》、《雨打芭蕉》、《得胜令》、《饿马摇铃》、《赛龙夺锦》、《连环扣》等。“五四”运动以后逐渐形成了广东音乐的繁荣鼎盛时期，以吕文成⒆、易剑泉等人先后组织的“素社”、“广东省国乐研究会”等社团，把民间所流行的歌曲、戏曲曲牌、小调进行改编，创作了大量富于广东地方特色的民间器乐合奏曲，如《鸟投林》、《步步高》《华胄英雄》、《平湖秋月》等，受到了城

市中广大市民阶层的欢迎，并得到电台、唱片公司的支持，在我国各大城市的市民中有相当大的影响。但是，在30年代以后，特别是抗战爆发以后的十多年间，随着帝国主义文化、经济的侵略以及国内反动统治的加强，广东音乐的发展愈来愈受到中、外"商业性歌舞音乐"的影响，任意加进电吉他、萨克管、班卓琴（Banjo）等乐器，并出现了不少肤浅庸俗的作品。

附注：

① 萨都剌词《金陵怀古》的这首歌曲发表于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第九、十号合刊，1920年12月。

② 王魁武（1891—1947），艺名"小毛贲"，是西河大鼓名演员王振元的儿子。他从"五四"运动以来一直在思想上很进步，抗日战争以后更自觉地在党的领导下积极从事革命文艺宣传工作。后来，为当地人民选举为镇长。1947年他领导农民向敌伪作斗争时不幸被捕，宁死不屈，英勇就义。

③ 王尊三（1892—1968），西河大鼓演员、新曲艺运动的倡导者之一。青年时期在北方从艺，抗日战争爆发后投入抗日救亡活动，并在晋察冀根据地从事实际革命斗争，同时又积极编演新曲目配合宣传。新中国建立后曾任中国曲艺研究会主席、政协全国委员等职。

④ 周信芳（1895—1975）名士楚，浙江慈溪人，艺名"麒麟童"。自幼从陈长兴学戏，7岁即登台演戏。早年积极响应京剧的改良运动，"四·一二"事变后他进一步靠近进步戏剧运动，曾参加了"南国社"的演出活动。抗日战争时期积极推动京剧界的救亡抗日宣传活动。他的代表性剧目有《四进士》、《徐策跑城》、《追韩信》、《文天祥》、《清风亭》、《海瑞上疏》等等。1959年加入中国共产党，1975年于上海逝世。

⑤ 程砚秋（1904—1958）字玉霜，北京人，满族。自幼从荣蝶仙学艺，1915年开始登台，后又得王瑶卿、梅兰芳等名师指点。1921年独立组班赴沪演出，取得成功。1927年曾为筹组中戏曲音乐院作了不少努力。1932年赴欧洲考察各国的戏剧音乐。抗日战争期间，曾躬耕于北京青龙桥，拒绝登台演出，以表明自己崇高的民族气节。全国解放后，他一贯积极热情地参加各项政治活动和为广大群众演出。1957年10月加入中国共产党，1958年病逝于北京。

⑥ "富连成班"成立于1904年，由叶春善在北京筹组，原称"喜连成"班。第一科招收学生雷喜福、侯喜瑞等6人，聘萧长华、苏雨卿等为教师。1908年第一科学生增至70多名，并在广和楼登台演出达一年之久。1912年更名为"富连成班"，1935年叶春善死后由萧长华继任班主。至1940年萧长华离班，1944年停办，曾先后招收、培养了"喜"、"连"、"富"、"盛"、"世"、"元"、"韵"7科共达600多名京剧演员。"富连成班"是我国京剧发展史上时间最长、影响最大的科班。

⑦ 欧阳予倩（1889—1962），湖南浏阳人。1907年留学日本期间热衷于话剧。回国后一面从事话剧事业，同时随许多京剧演员及名票友学习京剧，主工青衣，并曾与周信芳等名角合演，颇有名气，有"南（阳予倩）欧北梅（兰芳）"之誉。他还先后主持过"南通伶工学校"和"广东戏剧研究所"等京剧的教学、研究机构。后来主要投入"左翼"戏剧运动的各项活动。建国后任中央戏剧学院院长、中国文联副主席、中国剧协副主席等职。

⑧ "中华戏曲专科学校"，成立于1930年。初名"北平戏曲专科学校"，一度改称为"中国戏曲音乐院北平分院附属戏曲学校"（程砚秋任北平分院院长）。1935年后改名"中国高级戏曲职业学校"，由焦菊隐、金仲荪先后担任校长，王瑶卿、曹沁泉、高庆奎等为教师。学生共分5科，以"德"、"和"、"金"、"玉"、"永"排名，如著名演员宋德珠、李和曾、五金璐、李玉茹等均出自该校。

⑨ "昆曲传习所"成立于1920年，由穆藕初、汪鼎丞、张紫东创办于苏州"留

园”，聘孙咏雩为所长、吴梅为名誉主任、沈月泉、沈斌泉等为教师。现在南昆的著名“传”字辈老艺人，如周传瑛、王传淞、沈传芷、朱传茗等均出自该所。

⑩ 成兆才（1874—1929）字捷三，艺名“东来顺”，河北滦县人，出身于一个贫苦农民家庭。1891年前后曾从莲花落艺人金开福等学习，并参加了“二合班”的演出活动。1895年为生活所迫，逐渐成为职业的莲花落艺人。不久莲花落被禁，1908年与张化文、金菊花等改莲花落为“平腔”。1909年与张德礼、月明珠等在唐山筹组“庆春班”，1917年后改名为“永盛合班”。以后他全力投入于剧本的改编和创作工作，曾为评剧的发展提供了像《马寡妇开店》、《王定保借当》、《杜十娘》、《珍珠汗衫》、《王少安赶船》、《六月雪》、《杨三姐告状》等90多个剧目。1929年病逝于家乡。

⑾ 白玉霜（1907—1943）原名李桂珍，为莲花落艺人李景春之女。1921年曾受业于孙凤鸣，1924年与花莲舫合作演出于天津。1935年与爱莲君、钰灵芝共同在上海演出，曾轰动一时。后来，得到新文艺工作者的帮助，对评剧从剧本到舞台表演方面进行了大胆革新，并改用了“评剧”这个名称。1937年北返，她主要只在京津两地演出，直至逝世为止。

⑿ “血花世界”是武汉市区一个类似上海的“大世界”那样的游乐场所，原名“新市场”，在第一次国内革命战争时期始改此名。当时由共产党员李之龙同志领导，成为当地进行革命宣传的中心之一。

⒀ 李之龙，中共党员，在第一次国共合作时曾任广东革命政府海军局代理局长，兼中山舰舰长。1926年3月18日蒋介石阴谋制造所谓“三·二　事件”后被逮捕。后获释，到武汉从事有关革命文艺宣传工作的领导。

⒁ 大同乐会为郑觐文（1871—1935）等人发起，1920年成立于上海。该会的活动主要为学习、演奏民族器乐，以及研制民族乐器等，曾团结了当时一些国乐名家如汪煜庭等，培养了一大批国乐演奏人材，如卫仲乐、秦鹏章等人。但在郑觐文的影响下，他们也搞过一些复兴“雅乐”等活动。该会在抗日战争爆发后，迁移至重庆，活动不多。

⒂ 吴畹卿（1847—1926）原名曾祺，江苏无锡人。从清末至民国，历任“天韵社”社长兼曲师，长达50年之久。吴精通昆曲，名闻全国，著名演员梅兰芳、韩世昌等均从他学过唱曲，赵子敬、杨荫浏等也是他的弟子。吴还精通琵琶、三弦、笛、笙等乐器，他教学严格认真、一丝不苟。

⒃ 华彦钧（1893?—1950）人称“瞎子阿炳”，江苏无锡人，自幼随其父雷尊殿道士华清和生活。华清和号雪梅，精通各种乐器，尤以琵琶为最。阿炳初从华清和学艺，华清和死后，他经常同民间吹鼓手交往，并参加他们的吹奏活动。后因患眼疾不治而双目失明，无法从事道教的活动，只得完全依靠吹奏为生，几乎沦为街头流浪艺人。在敌伪统治无锡时期，阿炳曾不顾敌伪暴力在群众中演唱抗日新闻。新中国建立不久，党和政府曾计划认真录制他演奏的曲目，但只初步录了6首，他即于1950年冬病故。

⒄ 杨元亨（1893—1959）号老利，小名小白，河北安平人。自幼因家贫即在当地吕祖庙出家为道士，元亨为其法名。他从其师永兴、特别是师爷老莲学习音乐。至1900年左右即已能演奏管子、唢呐、笛、笙、板胡等多种民间乐器，1946年被定县子位村请去教那里的吹歌班。全国解放后曾被聘为中央音乐

学院的管子教师，1958年因病返乡，1959年病故。《放驴》、《拿天鹅》、《小二番》等均是他经常演奏而为人们所熟知的乐曲。

⒅ 严老烈（生卒年月不详），广东人。他的演奏活动主要在19世纪末至本世纪20年代。他擅长演奏扬琴，又精通音律和作曲。他曾根据广东民间音乐创编了《旱天雷》、《倒垂帘》、《连环扣》等乐曲，被认为是广东音乐早期的代表性曲目。

何柳堂（1872—1933），广东番禺人。自幼即随其祖父学习琵琶及其他民族乐器。从本世纪20年代开始从事广东音乐的创作，先后创作了《赛龙夺锦》、《七星伴月》、《垂阳三复》等许多新曲。他的创作和演奏活动对广东音乐在本世纪的发展和创新有明显的推动作用。

⒆ 吕文成（1898—1981），广东中山人。自幼即开始学习二胡、扬琴等，于本世纪20年代即在广东音乐的演奏和创作方面享有盛名。他也是最先在二胡基础改制“粤胡”的创始人，又是当时演唱粤曲的名家之一。也是从20年代开始，他热心从事广东音乐新曲的创作，先后改编了《梅花三弄》、《下山虎》，创作了《步步高》、《平湖秋月》等乐曲。晚年，他定居香港，也在该地病逝。

主要参考资料：

中国戏剧史讲座(周贻白)中国戏剧出版社，1958年。
中国戏曲研究资料初辑(欧阳予倩编)艺术出版社，1956年。
评剧简史(胡沙)通俗文艺出版社，1958年。
说书史话(陈汝衡)作家出版社，1958年。
曲艺论丛(傅惜华)上海文艺联合出版社，1954年。
曲艺音乐研究(白凤岩等，章辉执笔)作家出版社，1960年。
评弹及其音乐(弋唐、江苏省音工作)音乐出版社，1955年。
中国近现代音乐史参考资料第三辑:《戏曲说唱音乐论文选集》中国音乐研究所编印。
中国京剧史（中卷)，(马少波、苏移等主编）中国戏剧出版社，1990年。
中国大百科全书·戏曲曲艺卷，大百科全书出版社，1983年
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年

复习提纲：

一，名词解释：

富连成班
的笃班
唐山落子
《满江红》
《苏武牧羊》
李再雯
《荒山泪》
骐派
蒋调
《春江花月夜》

二，思考问答：

简评“五四”时期有关“旧剧”的讨论。
概述“五四”时期有关京剧的改革和发展。
概述评剧的形成、发展和改革。
概述越剧的形成、发展和改革。
概述“五四”以来城市商业资本对我国民间艺术的影响。
简评“五四”以来苏州弹词的发展、改革、及其经验。

第四章
中国新音乐文化的初期建设

"辛亥革命"以后、特别经过"反袁"、"护法"等斗争"，人们逐步认识到共和国的建立并不意味着封建势力的彻底垮台，相反，封建势力无论在政治经济、军事、文化的抵制和反抗都还相当顽强。因而，从1916年左右，以蔡元培、鲁迅、陈独秀等为代表的一批进步知识份子，极力通过《新青年》等进步报刊，通过大力推行以"白话文"、"新诗"、"国语"的等文化改革运动，在我国思想文化界掀起一场热烈探求以"民主"与"科学"为标志的新思想和新知识的热潮(即所谓"五四新文化运动")。一时间以全国各大中城市为主，各种新文化事业的兴办、各种新文化学术社团的建立、以及各种各样报刊和出版物的大量发行，形成了一股猛烈冲击封建主义旧秩序的新浪潮。

与此同时，随着"第一次世界大战"后的"国际绥靖主义"和历届北洋军阀政府的卖国政策。广大民众对国家命运的关切和忧虑也日益加深。另外，随着国际工团主义思潮的蔓延，行行色色的无政府主义思想也在一些激进的中国知识份子中得到传播。1917年"十月革命"的成功，开始为马克思主义在中国的传播开辟了道路。当时各种思想的交叉点，都集中在"如何建立一个真正独立、强盛的中国"这个中心。1919年"五四爱国运动"的爆发、和1921年中国共产党的正式成立，使中国的群众革命斗争和中国的新文化建设，逐步走上一条不断健康发展的道路，中国的社会发展又进入一个新的阶段。

第一节 新型音乐社团的建立及城市音乐活动

"辛亥革命"以后，新的教育发展出现了迅速向前推进的势头，这对我国学校音乐教育的发展和提高不断提出了新的要求，特别是迫切需要大量具有一定专业水平的音乐师资和符合新学制的音乐教材。同时，广大知识阶层为主的市民群众对音乐的爱好和学习的兴趣也与日俱增。各种新型音乐社团的建立和发展，随之应运而生。

一，民乐、戏曲社团及其活动：

首先，市民群众中的音乐爱好者为了习奏音乐较早地自发组成业余音乐社团，如昆曲、京剧清唱的"票房"、民族器乐的业余社团，如雨后春笋地发展了起来。其中比较重要的民间音乐社团就有：无锡的"天韵社"、天津的"美善社"、上海的"文明雅集"、北京的"德音琴社"等。① 这些音乐社团确属群众业余爱好所组成的、新的音乐社团，但是，由于种种社会的原因，它们与当时新文化运动的发展没有什么紧密联系。

作为新型文化社团，它们大多是随着"五四新文化运动"的开展而建立的。其中比较重要的有：文学诗歌方面的"南社"、"晨光文学社"，话剧方面的"春柳社"、"春阳社"，美术方面的"文美会"等②。至于各大中学校内以学生为主的文艺、音乐社团就更多了。据

不完全的统计，２０年代比较有影响的民乐社团主要有:

中华音乐会(1919--)成立于上海，发起人冯伯廉，创办人卢炜昌。这是一个在当时职工阶层中所成立的最突出的一个以习练民乐（具体分为京乐、沪乐、粤乐三组）为主、又习演西洋铜管乐和弦乐的业余音乐团体。１９２３年创办《音乐季刊》，大约至１９２５年停刊，共出５期。

国乐研究社(1920--)成立于上海，由张志香、秦仲功发起，许友三、施颂伯等指导，分设丝竹、京昆等部。

暑期国乐研究会(1919, 1920),江阴，主持人刘天华。

大同乐会(1920--1941),成立于上海，由郑觐文创办及领导（概略介绍见后）

潮海音乐社(1920--？)成立于广州，主要习练筝及丝竹乐 -- 广东音乐的社团

杭州国乐研究社，建立于２０年代初，当时许多民乐高手如王巽之、吴毅丞、蒋荫椿、王云九等均是该会的会员。

乐林国乐社(1923--1936)成立于上海，主持人为蔡金台、金祖礼等。

霄兆国乐团(1925--？)成立于上海，由孙裕德、李廷松、俞樾亭、苏祖易等发起，李廷松任团长。

上海俭德国乐团，成立于２０年代初，由程午加创办。

广州济隆音乐社，成立于２０年代，何柳堂等著名广东音乐家曾在那里教学。

南京梅庵琴社(1929--？) 主要有徐立荪、邵大苏等。

上海云和乐会(1929--？) １９４７年改名为云和国乐学会，会长陈永禄，顾问金祖礼;

苏州吴平音乐团(1929--？)由项印若创办，主要成员有张季让、王沛纶、陆修棠等。

新文化运动的开展和新教育事业的增长，对一些传统艺术的保存和传承增添了新机，特别对戏曲、说唱的科班教育机构曾出现了明显的影响。如著名的京剧科班“富连成班”尽管最初创建于１９０４年，原名“喜连成班”，原来的规模是比较小的，各方面的条件也比较简陋。至民国以后首先改名为“富连成”，又增添了教师、扩充了人科的人数，加强了参与演出实践的训练，至１９４４年才告结束。除此之外，２０年代以来，在戏曲、说唱方面还出现了一些新型的社团或类似教育机构，如：昆曲传习所，南通伶工学社、中华戏曲音乐院（程砚秋任其北平分院院长）、中华戏曲专科学校、山东省艺术剧院等。③

二，新型的教育和学术性的音乐社团：

在“五四”新文化运动的影响下还产生了一批侧重教育和学术性的新型音乐社团。它们大多与本世纪初、中国留学生在日本所组织的音乐社团（如沈心工的“音乐讲习会”、曾志忞的“亚雅音乐会”等）是一脉相承的。它们的共同特点是以向参加者传授中外音乐知识和技能为主，有些还通过创办音乐刊物来向社会进行更大范围的音乐普及工作和推进有关学术研究的工作。据不完全的统计，从“五四”前后至２０年代末，在我国沿海各城市曾先后涌现了如下一批新型的音乐社团:

北京大学音乐研究会(1919--1922)，主要负责人为蔡元培、萧友梅等（具体概述见后）;

上海中华美育会(1919--1922)，发起人为吴梦非、丰子恺等。欧阳予倩、刘海粟、刘质平、陈仲子、周玲荪、傅彦长等均为其责任会员。1920年4月出刊《美育》，由吴梦非任总编辑，至1 9 2 2年4月停刊。

上海中华音乐会(1919--1925),主要负责人为冯伯廉，卢炜昌等;

北京乐友社(1920--？),发起人为甘文廉、赵元任、杨祖锡、沈彭年、萧友梅。会员有分为三种，即“甲种社员”——指具有专业水平的音乐家;“乙种社员”——指一般学员;“特别社员”——指提倡音乐的赞助者;

河南第一师范学校音乐研究会(1920--？);

上海大同演乐会(1920--1941),主要负责人为郑觐文、卫仲乐等（具体概述见后);

上海国乐研究社(1920--1924),主要负责人为张志香，秦仲功等;

北京国乐改进社(1927--1932),主要负责人为刘天华等;（具体概述见后);

北京爱美乐社(1927--1929)，主要负责人为柯政和，刘天华等（具体概述见后);

北京中华乐社(1928--)，主要负责人为柯政和，主要经营乐器、唱片等销售和乐谱、音乐书籍的出版、发行等。

大众口琴会(1929--),成立于上海，主持人为石人望。

1，北京大学音乐研究会：

北京大学音乐研究会（它的前身名“北京大学音乐团”)，以“研究音乐发展美育”为宗旨、以传播中外音乐知识和技能为主要内容的业余音乐社团。该会正式建立于1 9 1 9年1月，由当时的北大校长蔡元培任会长，并先后聘请了当时在京知名中外音乐家，如萧友梅、陈仲子、王露、赵子敬、查士鉴、吴卓生；纽伦（英藉)、哈士门女士（荷兰）等）为导师，为入会的会员进行专科的指导。1 9 2 2年4 月还增聘了刘天华为其国乐导师。据统计，到1 9 2 0年秋，该会的会员高达二百多人，内分丝竹、昆曲、古琴、钢琴、提琴、唱歌等组，并还附设一个5 0人的“丝竹改进会”。这些社员主要是当时在校的北大学生，导师除了少数是列入北京大学的教师编制、并由学校支付薪金外，还有一些是作为不入编制、不付薪金的名誉导师。该会除了对会员进行音乐学习的指导外，还在北京先后举办了多次公开的音乐会。这些音乐演出的节目内容也是基本贯彻了“中西兼顾”的方针，为我国民族音乐与西乐同登一台表演开了风气之先。在该会活动的3年多期间，他们还编辑出版了共达1 5期的《音乐杂志》，在这之前大概只有李叔同在日本及上海曾分别编辑出版过《音乐小杂志》和《白杨》各一期。因而，北京大学音乐研究会所出版的这份杂志，也可说是我国最早得到比较正规出版、发行的音乐杂志。

2，上海大同乐会：

这是我国当时规模较大、历史较长、以习研我国民乐为主的业余音乐社团。由郑觐文发起、成立于1 9 2 0年。最初称为“大同演乐会”，表明其宗旨为“本会专门研究中西音乐、筹备演作用作大同音乐，促进世界文化运动”。该会的经常活动是向入会的会员进行音乐业务的指导。曾为此先后聘请了昆曲教师杨子永、京剧教师陈道安、音乐教师郑觐文（古琴)、汪昱庭（琵琶)、柳尧章（琵琶、小提琴)、程午加（琵琶、古琴等）等。先后培养了不少著

名的民乐人才，如卫仲乐、金祖礼、许光毅、陈天乐、秦鹏章等均曾在那里学习过。该会还从事我国古代雅乐乐器（共１６４件）的仿制，举办古乐器的陈列和展览，进行古乐的演奏和民乐合奏的试验（如提出了拥有吹、拉、弹、击等乐器组组成的新型民乐队的编制设想及改编了《春江花月夜》、《将军令》、《妆台秋思》、《月儿高》等民乐合奏曲）。此外，还先后对部分民族乐器进行了改革试验，先后制作了“二接笛”、“弓胡”等，获得了较好的效果。

3，北京爱美乐社：

由柯政和、刘天华等人发起，社址设在北京，以“研究提倡普及音乐为宗旨”，正式成立于１９２６年。主要的活动为：

一，创办音乐刊物《新乐潮》（不定期），从１９２７年6月、至１９２８年７月，共出版了１０期，即第一卷出版了5 期、第二卷出版了2 期、第三卷出版了3 期，内容以介绍西洋音乐知识为主；

二，附设音乐学校，聘请中外音乐家为音乐爱好者进行授课，主要有钢琴、小提琴、大提琴、乐理、唱歌等；

三，组织中外音乐家举办公开的演唱、演奏音乐会。⑥

4，**北京国乐改进社**：

由刘天华、柯政和、张友鹤、郑颖荪等发起，正式成立于１９２７年５月１５日，地址设在北京。主要由当时北京"女子大学、北京大学、口艺术专门学校3校音乐系一部分教员及同学发起的"；选出以刘天华为首的１５人执行委员会和总务、文书、编辑等７个部的领导机构；并聘请蔡元培、萧友梅、赵元任、杨仲子、刘半农、林风眠、吴梦飞、吴秩晖、田边尚雄（日藉）等１３位名誉社员。主要活动有：

一，出版音乐刊物《音乐杂志》，从１９２８至１９３２年共出刊了１０期；

二，举办暑期音乐学习班；

三，举办中外音乐家的音乐会。

三，２０年代在主要城市的演出活动：

“五四”新文化运动的影响，特别是各种新型音乐社团和早期的专业音乐教育机构的建立，都对这时期的城市音乐演出活动起了重要的推动。总的讲，这时期中国沿海大城市的音乐生活都较过去显得日益活跃，其中大体呈现如下一些新的特色：

1，一些世界第一流的著名演唱、演奏家开始到中国举行一系列旅行演出，它们不仅活跃了一些城市（如北京、上海等）的音乐生活，并对中国音乐家拓宽了他们的艺术实验视野。据不完全的统计，当时到中国来演出（包括少数后来长期旅居中国）的外国著名音乐家有：

俄国钢琴家米洛维基．比亚斯洛(M. Biaslo),1915年11月在上海演出

意大利钢琴家梅百器(Mario Paci),1919年第二次来中国演出，后留居上海接任工部局乐队的常任指挥，1942年日本接管该乐队后离职。

匈牙利著名钢琴家克劳斯(Lili Kraus,)

俄罗斯著名钢琴家莫伊赛维茨(Benno Moiseivitch,)



波兰著名钢琴家弗里德曼(Ignacy Friedman)

法国著名钢琴家许密兹(E.R.Schmitz)

世界著名钢琴家鲁宾斯坦(Arthur Robinstien)

世界著名男低音歌唱家夏利亚宾(Feodor Chaliapin)

加拿大女小提琴家凯·帕洛（Kathleen Parlow,1890--1963），１９２２年１１月至１２月，在上海演出

波兰钢琴家利·戈多夫斯基(Leopold Godowsky,1870--1938)，１９２２年１２月至１９２３年初在上海等地演出。

世界著名小提琴家海菲茨(Jescha Heiftz)，１９２３年来中国演出。

世界著名小提琴家约·西盖蒂(Joseph Szigetti)，１９２３年到上海演出。

世界著名小提琴家弗·克赖斯勒(Fritz Kreisler)，１９２３年４月先后在上海、北京、天津等地演出

世界著名小提琴家爱·津巴利斯特(Efrem Zimbalist)，１９２４年首次来华演出，在北京平安电影院举行，１９２７年第二次来华演出，分别在上海，北京演出。

世界著名女高音歌唱家加丽·库切（Amelilta Galli-Curci），１９２９年４月１６日首次来华演出，在北京的北京饭店）

此外，当时一些外国的艺术表演团体也有来中国演出的，如“俄罗斯歌剧团”１９２２年在北京演出歌剧《罗森堡伯爵之夜》等；另外“俄罗斯—乌克兰大歌剧团”１９２４年９月１８日至２４日，在北京演出了《多瑙河彼岸的查波罗什人》、《五月之夜》等６部西方歌剧；“意大利歌剧团贝若士班”１９２５年在上海演出了《浮士德》等著名歌剧。据一位在上海租界任英国大教堂的乐长赫利的回忆，说在２０年代初，有一流落在日本的俄罗斯音乐家所组成的歌剧团，曾到上海连续演出了《托斯卡》、《弄臣》、《卡门》、《阿依达》、《浮士德》、《包利斯·古都诺夫》等欧洲著名歌剧，尽管演出的客观条件很差。

外国音乐学来华的讲学和考察活动，也于这个时期开始了。如著名日本音乐学家田边尚雄教授，于１９２３年先后在北京、上海进行讲学，１９２４年又赴东北各地进行考察。

2，在上海、哈尔滨、大连、青岛等外侨聚居地，先后组建了主要由外国音乐家、以面向外侨演出的音乐表演团体。其中影响最大的是于２０年代先后由著名意大利音乐家马利奥·帕契（Mario Paci）改建、并指挥的“上海工部局管弦乐队”。这个团体最早建立在１８８１年，最初只是一管乐队，名为“上海公共乐队”。至１９１９年梅百器担任其常任指挥后才对它进行认真的扩充和提高，至１９２３年正式改建为一具有一定规模和水平的管弦乐队，并坚持了多年定期性公开演出和一系列专门的演出活动，在上海具有不小的影响，一度还获得了“东亚第一乐队”的美誉。

此外，由旅居哈尔滨的俄侨音乐家所组成的“哈尔滨交响乐团”，在当时的活动也比较活跃。这些外侨的音乐团体是当时在中国定期举行音乐演出活动的职业性艺术团体，尽管他们的主要对象是侨居中国的外侨，但他们的这些经常性的演出，也给中国当时的音乐界留下深刻的印象和得到艺术上的启发。因为，当时中国自己还建立不起一个具有一定规模和水平的职业性音乐表演团体。

3，上述许多业余的新型音乐社团和个别大、中学校的学生业余乐团（如苏州东吴大

学管弦乐队等），也不定期地举办了一些音乐演出活动。其中以北京大学音乐研究会、北京爱美乐社、北京国乐改进社、上海大同乐会、上海霄兆国乐团等都在这方面举办过影响较大的、面向社会的音乐会，给人留下了较深的印象。但是，这些由我国音乐社团所举办的音乐会大多是包含中外曲目的、综合音乐会，一般说，表演的水平普遍不高。但是，在这些社团中、特别是一些新型的民乐社团，曾拥有当时相当一批优秀的民乐演奏家。如古琴方面的杨时百（"九嶷琴社"）、王宾鲁（"梅庵琴社"）、王露（"德音琴社"）、管平湖（"九嶷琴社"）、郑觐文（"大同乐会"）；琵琶方面有：汪昱庭（"大同乐会"）、陈子敬（"北大音乐研究会"）、沈肇州（"南京高等师范"）、孙裕德（"霄兆国乐团"）、卫仲乐（"大同乐会"）、李廷松（"霄兆国乐团"）；其他方面比较突出的演奏家还有：孙裕德（箫）、高步云（笛）、朱勤甫（板鼓）、周少梅（二胡）、娄树华（筝）、等等。

4，由新建立的专业音乐教育机构所举办的学生音乐会及师生音乐会。其中以北京大学音乐传习所的附属管弦乐队及北大音乐传习所、北平艺术专门学校音乐系等所举办的学生音乐会和师生音乐会，给听众留下较深的印象，尽管这些音乐会也大多属于拼盆式的综合音乐会。当时在这些新的音乐教育机构中也逐步涌现一些在演唱、演奏上比较优秀的教师。如：

钢琴方面： 史凤珠、张玉珍、杨祖锡（仲子）、王瑞娴、邱真霭等；

小提琴方面：赵年魁、全子贺、金子衡等；

中提琴方面：乔吉福、孟范泰等；

大提琴方面：付松林、李廷贤、冯莲舫等；

低音提琴方面：徐玉秀

管乐方面： 李廷桢（长笛）、穆志清、王广福（黑管）、连润启（圆号）、潘振宗（长号）；

打击乐方面：甘文廉（定音鼓）

民乐方面： 朱英、刘天华（琵琶）、杨时百、王露（古琴）、刘天华、吴伯超（二胡）；

当时在这些沿海大城市中，音乐演出的活动日渐频繁。仅据萧友梅的回忆，在１９２７年的北京，由北京女子高等师范音乐科就举行了１０次此类师生音乐会，由北京大学音乐传习所管弦乐队就举办了４０多次演奏会。而根据韩国 的统计，仅上海工部局管弦乐团的正规演出次数，至２０年代底，约每年平均达３０多场。

第二节 学校音乐教育的发展

一，一般学校音乐教育的发展

共和国的建立对我国的普通学校教育的迅速发展创立了前所未有的新局面，同时也为新型的学校音乐教育的普及确立了稳固的基础。如在１９１２年共和国教育部所公布的中小学"学制"中音乐已正式列为正课，只是最初该课的名称在小学称之为"唱歌"、在中学称之为"乐歌"。当时，一般学校中音乐课的内容，主要分为：基本练习（以读谱及习唱为主）、唱歌（通过学习新歌掌握齐唱及简单的合唱技能）、基本乐理３部分。有条件的学校还增加教授"音乐欣赏"和习奏乐器等。当时，习唱的歌曲主要还是从清末以来以填词方式所编写的各种学堂乐歌，所用的教材则以沈心工、辛汉、李叔同、华航琛、胡君复、

李雁行、张秀山、索树白等人所编的为主。存在的问题，主要是能够从事学校音乐教育的专业音乐教师的数量和质量同当时整个学校教育的发展太不相称。如仅根据1916年的不完全统计，我国各类普通学校的数量已达到将近13万所，在校的学生人数则将近400万，但当时具有起码专业训练的音乐教师人数还不足100人（包括从本世纪初就投入音乐教育的沈心工、李叔同等人在内）。

“五四”以后，尽管连年政治动荡、经济萧条。但是，在教育事业的发展方面还是得到了一定的稳步前进。1922年教育部参照美国的学制进行了全面的学制改革，音乐教育开始作为普通教育中对青少年普遍进行“美育”的重要一环。从客观上将迅速发展我国自己的专业音乐教育、大量为普通学校音乐教育培养师资成为一项紧迫的社会需要。同时，也促使以萧友梅为代表的我国第一代专业音乐家从一开始就把为普通学校教育的音乐课编写教材视作极其重要的任务来对待。如萧友梅最初结集出版的几本创作歌曲集，如:《今乐初集》(1922)、《新歌初集》(1923)、《新学制唱歌教科书》(共3册，1924)，实际上这些都主要是为提供普通学校音乐教育所用的唱歌教材；另外，他还为之编写了《初级中学乐理教科书》(共6册、1924—25)、《钢琴教科书》(1925)、《风琴教科书》(1924)、《小提琴教科书》(1927)等音乐教材。此外，象张秀山(2)、柯政和、吴梦非、丰子恺、邱望湘、陈潇空、钱君 等音乐家也在这方面作出了他们各自的重要贡献。在他们所编写的学校歌曲中除了少量创作歌曲外，以外国歌曲曲调进行填词的歌曲仍占不小的比重，其中深受学生欢迎的佳作还不少。

二，早期专业音乐教育的发展

“辛亥革命”以来的普通学校教育的不断普及，和在“五四”新文化运动影响下所大量建立的新型音乐社团，为中国新型专业音乐教育机构的建立开辟了道路。以蔡元培先生提出的“美育”的主张已日益深入人心，大量培养音乐教师和其他各种音乐人才已经成为当时紧迫的社会需要。为此，人们也逐渐以各种方式对专业音乐教育机构的创办进行了一定的努力。当然，一切初创的事业其规模和水平开始都难免是比较幼稚、简陋的，但它们确是一种新的事业的宝贵的开端。

根据不完全的材料，最初出现的各种名目的专业音乐教育机构，大多是附属在师范、或艺术学校内的系科。它们规模大多比较小，设备也较简陋，教师的条件也不够充实，带有明显的初创的特点。其中，影响比较突出的为北京大学附设音乐传习所、上海专科师范学校音乐科、以及上海的国立音乐院（包括国立音专的初期）。现将有关情况分别简要介绍如下:

1，**北京音乐传习所**（后一度曾改名为“北京音乐专科学校”），1910年由高连科创办、至1917年结束。该校的教师除了高连科本人外还有一些外国的神父，但具体情况还不明。所开设的音乐课程有基本乐理、和声、唱歌、风琴、钢琴、提琴等。据说北京的老音乐教师白宗魏、关受之都是由该校培养出来的。

2，**成都高等师范学校乐歌体育专修科**，1915年创设于成都(11)。

3，**上海专科师范学校音乐科**，1919年秋由吴梦非、刘质平、丰子恺等创办，至1925年11月为止。在这期间该校曾先后改名为“上海艺术专科师范学校”、“上海艺术师范大学”等。该校一直由吴梦非任校长、刘质平任教务主任。最初内又分设普通师范

科及高等师范科两级，均为两年制，重点为中小学培养艺术师资。至艺术师范大学时曾分设艺术教育、音乐、西洋画、中国画等系，为社会培养中高级艺术教育人才。音乐方面的教师有：孙续丞、周玲荪、李鸿梁、金律声、卫仲乐等、及一些日本及俄藉的教师；其它方面的教师还有陈望道、胡寄尘、傅彦长、姜丹书等著名学者。音乐科的课程主要有普通乐理、和声、作曲、声乐、钢琴、小提琴、琵琶、二胡等。该校先后曾为我国培养了近千名艺术教育的人才。

4，北京女子高等师范学校音乐科，１９２０年９月由萧友梅、杨仲子创办，初为音乐体育专修科，１９２１年经萧友梅建议分为两个科，首任音乐科主任即萧友梅。１９２５年又改建为北京女子大学音乐系，系主任仍由萧友梅担任。在那里担任教学的教师先有：赵丽莲（唱歌）、杨仲子（钢琴）、刘天华（琵琶，二胡）、金孟仁（诗词）、萧友梅（乐理、和声、音乐史等）、嘉祉（德藉，钢琴）、霍尔瓦特夫人（声乐）等。１９２７年该校一度被当时的军阀当局勒令停办。后又改为北平女子文理学院仍保留音乐系的建制，由杨仲子负责。(13)

5，北京大学附设音乐传习所，成立于１９２２年１０月，由当时的北大校长蔡元培兼任其所长、萧友梅任其主任（实际主持其日常领导工作）。该所的教学体制分设本科、师范及选科三部分：

一，本科：以培养专门艺术人才为目标，仅规定毕业标准、不规定毕业年限。内设理论作曲、钢琴、提琴、管乐、独唱五个专业组（实际上没有正式招收过）；

二，师范科：分甲乙两种，前者主要为培养中学音乐教员、规定学习年限４年，

后者主要为培养小学音乐教员、规定学习年限为两年。学生除应修习各种基本的音乐理论和音乐技能课程外，还应修习各种有关的教育学的课程。对学生修习乐器课程还规定必须贯彻“中西兼顾、兼收并蓄”。这一方针，一直延续到后来的国立音专时期。（上述两类均需经过考试合格才能入学）

三，选科：这是任何满１３岁的学生、按规定的费用标准交纳后均可按自己的意愿有选择的入学的部分，这也是入学学生最多的部分。根据当时公布的广告，该科的课程有：理论、合唱、钢琴、风琴、小提琴、中提琴、大提琴、长笛、单簧管、双簧管、法国号、短号、中音号、箫、笛、笙、琵琶、古琴、筝、胡琴、昆曲等。但实际上该科的学生选得最多的是钢琴、其次是提琴、琵琶、二胡，其他门类均很少有人选。

在该所任教的教师主要有萧友梅（音乐理论）、杨仲子（钢琴）、刘天华（琵琶、二胡）、嘉祉（俄、钢琴）及易韦斋（歌学）等。此外，还附设一不到２０人的小型管弦乐队，其乐队队员大多来自以往的“赫德乐队”，如赵年魁（小提琴）、甘文廉（小提琴）、乔吉福（中提琴）、傅松林（大提琴）、李延祯（长笛）、穆志清（单簧管）等。这些乐队队员大多不列入正式教师编制，但也根据需要兼任一些管弦乐器的教学工作。该乐队一直由萧友梅兼任其指挥，其他教师如嘉祉、刘天华、杨仲子等也根据需要参与乐队的演奏，如刘天华就曾在乐队中担任过短号的演奏员。萧友梅的办学比较重视师生的艺术实践，在这５、６年间他们一共举办了各种形式的音乐会共４０多次。其中特别值得注意的他利用其简陋的乐队先后举办了２７次“大乐音乐会”（Symphony Concert），给北京的音乐听众首次系统介绍了西欧古典、浪漫乐派的代表性交响音乐作品。这些演出曾引起北京的文化界的重视。萧友梅还为此创作了可说是我国第一部交响音乐作品《新霓裳羽衣舞》，首演于１９２３年

12月17日。(14)

该所办学的5年左右时间内，究竟培养了多少音乐人才？目前还未见确切的统计资料。据估计师范科可能四年制及二年制曾毕业了两批学生，至于选科的学生更难于统计。根据有关资料，可以知道象后来曾任重庆国立音乐院院长的吴伯超，在多所音乐院校任国乐教授的储师竹、作曲理论教授戴世，解放后曾任上海音乐学院副院长的谭抒真，以及音乐音乐家罗炯之、杨没累女士等，早年均在该所学习过。(15)

6，**私立上海美术专科学校音乐系**，成立于1923年，校长为美术家刘海粟，音乐系主任为刘质平。

7，**私立上海新华艺术专科学校音乐系**，成立于1925年，系主任待考。

8，**国立北平艺术专门学校音乐科（系）**，建立于1925年，校长林风眠、音乐科（系）主任萧友梅。

9，**国立中央大学教育学院音乐系**，1926年建立于南京，原建制为“组”，1929年改为“系”，系主任为程懋筠、唐学咏。

10，**私立燕京大学音乐系**，建立于1926年，系主任为范天祥（美藉）。

11，**私立沪江大学音乐系**，1927?年建立于上海，系主任待考。

12，**上海国立音乐院**，建立于1927年，原院长由当时的大学院长蔡元培兼任，萧友梅任教务主任。1928年后，由萧友梅任代理院长。1929年夏，该院改制为国立音乐专科学校，校长为萧友梅。该校的体制最初基本上与过去的北大音乐传习所相同，即分为本科、师范科、及选科3部分。师范科也分四年制和二年制两种（即所谓高中科和初中科）。选科是根据可能与需要设立的，没有明确的规定学制。1928年秋，设预科、本科、专修科，并正式实行学分制，设有选科、分高、中、初三级。作为学校的体制，是根据不同的专业成立了理论作曲、键盘、声乐、小提琴、大提琴、国乐等若干相当于“系”的教学组；另外，在校长的统一领导下又设立教务、总务、训导、注册等相当于“处”的行政组。该院的主要教师有：萧友梅（理论作曲）、朱英（琵琶、笛）、王瑞娴（钢琴）、李恩科（英文、合唱、视唱练耳）、易韦斋（国文、诗歌等）、陈承弼（小提琴）、吴伯超（二胡、钢琴）、方于（法文）、及外籍教师吕维钿夫人（Mrs.Levitin,钢琴）、安多保（Mr.Antopolsky,小提琴）、厉士特奇（Mr.Lestnzzi,小提琴）、马尔切夫（Mr.Maltzeff,声乐）等。原定在院长之下设立教务、事务2个处、在教务主任下分设理论作曲、钢琴、小提琴、声乐4个系。但实际最初没有分系，一年级只招收了45名学生，其中2名预科、25名专修科、及18名选科（内钢琴5名、小提琴7名、理论5名、琵琶1名）。从成立至1929年上半年，在学的学生中主要有：戴粹伦、张贞黻、洪潘、蒋风之、熊乐忱、姚慎、李俊昌、郑志（即沙梅）、龙同玉、程午嘉、宋寿昌、冼星海等。⑤ 至1929年7月，国立音乐院奉命停办

还有一些院校如：武昌艺术专科学校音乐系、四川艺术专科学校音乐系、上海艺术大学音乐系、国立北平大学艺术学院音乐系（包括与它有密切关系的北平女子文理学院音乐系、北平师范学院音乐系等）、私立北平京华艺术学院音乐系等，在部分资料中都有提及，但情况还不很清楚，有待进一步调查。

但是，经过上述名目繁多的早期专业性（包括师范性）音乐教育机构的努力，曾经为我国培养出了一大批新的音乐人才，其中有些后来又转入象上海国立音专那样的更正规的音

乐院校，有些则充实到各中小学校从事音乐教学工作，有些则自费出国进行深造。另外，在这些音乐教育机构发展的同时，我国的城市音乐生活、特别是学生歌咏活动和民乐社团活动都得到了相应的推进。

第三节 新型的歌曲创作及萧友梅、赵元任等

一，这时期中国歌曲创作的概述：

在"五四"新文化运动的推动下，我国新型音乐创作的发展也正式开始起步，特别是各类歌曲体裁最先得到了较快的发展。尽管以往的、以“选曲填词”方式为主的"学堂乐歌"已经广泛被采用，而且这种艺术形式在中小学范围内实际上还延续了相当一段时间，在当时蓬勃展开的工农歌唱运动中，由于主客观的条件，这种形式还是作为主要的形式。但是，人们还是不满足于过去那种传统的创作方式，而希望进行完全的创作。同时，音乐界也开始有人对其他音乐体裁的创作表现出关注和兴趣，只是从当时客观的条件讲，歌曲的形式似乎更易于广泛为人们所接受。

最先在音乐创作上作出认真努力和广泛试探的代表性作曲家，是萧友梅和赵元任。在他们的影响下，还涌现出一批主要从事歌曲创作的作曲家，如吴梦非、邱望湘、陈啸空、钱君　等。这时期的歌曲创作体裁，数量最多的仍是供中小学音乐课所需要的各种学校歌曲。其次，现代艺术歌曲和抒情性的独唱歌曲也受到音乐爱好者的喜爱。最早在这方面作出贡献的青主，他在１９２０年留德学习期间就根据我国古代著名诗人苏轼的名作《大江东去》、创作了一首在艺术上相当有份量的同名艺术歌曲（由于这首作品直到２０年代末才正式发表，它的实际影响的时间就晚了将近１０年）。这首作品也可说是我国近代最早的、一首以我国古诗词为题材的艺术歌曲代表作。另外，陈啸空根据郭沫若的诗所创作的独唱歌曲《湘累》（该曲原为作曲家根据原诗剧所配写的3段插曲联组而成），以其朴实、优美、深情的旋律、及鲜明浓郁的民族风格，将人们对伟大诗人屈原的挚爱、和“五四”中国知识分子那种强烈渴求个性解放的心态，作了生动而真切的表达，受到了当时广大青年音乐爱好者的广泛欢迎⒃例 19(见 61 页)
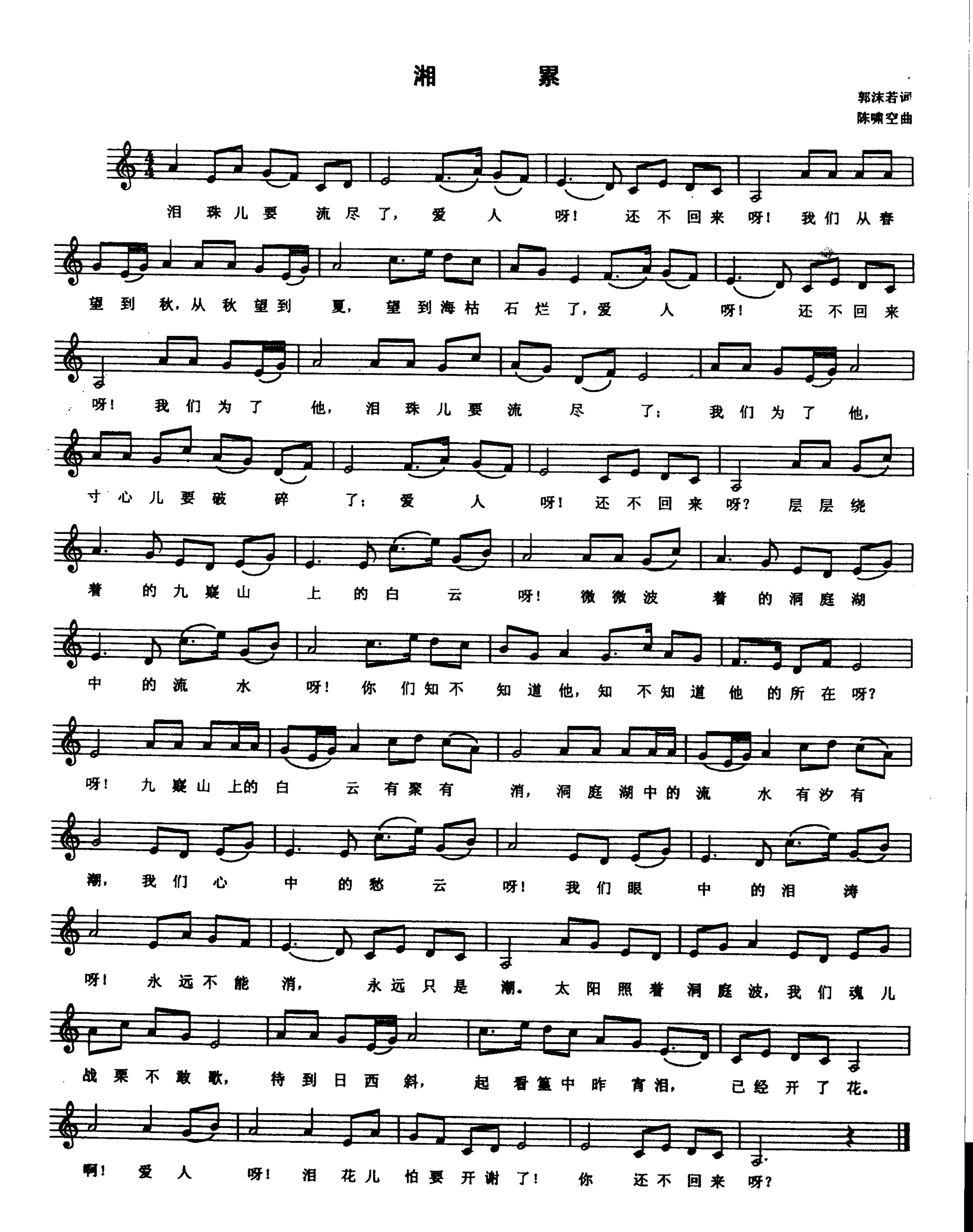
邱望湘、陈啸空、钱君　等，在当时还创作了一系列爱情题材的抒情性独唱歌曲，先是分别发表在章锡主编的《新女性》上，后又以《摘花》、《金梦》为名结集出版。当然，在这方面给当时最突出影响的，是赵元任所创作的“新诗”歌曲。

合唱歌曲、包括大型合唱套曲，也得到了一定的开拓。尤其，随着２０年代以来中小学歌咏活动的逐步开展，在学校歌曲的领域，合唱作品所占的比例是日渐有所增高。只是大型合唱套曲的作品数量还比较少，写得成功的作品就更少。

随着作曲者的专业水平的提高，带钢琴伴奏的作品占有一定的分量，当然也有是不带伴奏的。当时，从作品的艺术质量及受欢迎的程度讲，并不意味着带伴奏的作品就一定比不带伴奏的作品高。

这时期歌曲创作的中心题材内容，则是从不同的角度宣扬"五四"反帝爱国的思想、和“五四”新文化运动所倡导的“科学与民主”的精神。此外，“美育”则是这时期学校歌曲的中心题材。说明当时绝大多数中国音乐家，实际上都自觉不自觉地遵奉“为人生而艺术”

例19：歌曲《湘累》开始


湘 累
郭沫若词
陈啸空曲
泪珠儿要流尽了，爱人呀！还不回来呀！我们从春
望到秋，从秋望到夏，望到海枯石烂了，爱人呀！还不回来
呀！我们为了他，泪珠儿要流尽了：我们为了他，
寸心儿要破碎了：爱人呀！还不回来呀？层层绕
着的九嶷山上的白云呀！微微波着的洞庭湖
中的流水呀！你们知不知道他，知不知道他的所在呀？
呀！九嶷山上的白云有聚有消，洞庭湖中的流水有汐有
潮，我们心中的愁云呀！我们眼中的泪涛
呀！永远不能消，永远只是潮。太阳照着洞庭波，我们魂儿
战栗不敢歌，待到日西斜，起看篁中昨宵泪，已经开了花。
啊！爱人呀！泪花儿怕要开谢了！你还不回来呀？

的观点，而较少接受西方的“为艺术而艺术”的观点的影响。

二，萧友梅及其音乐创作：

萧友梅，字思鹤、又字雪朋，1884年1月7日出生于广东省的香山县（现名中山市）。萧友梅的父亲萧煜增，原是前清的秀才，后以塾师为生。萧友梅5岁时（1889年）时，随父移居澳门，入倾向新学的儒生陈子褒所设的学校——灌根草堂学习。萧友梅在那里不仅打下了旧学的根底，还在外语方面获得了较好的培养。值得一提的是，孙中山也是广东香山人士，而且孙、萧两家是彼此熟识的世家。1892年，孙中山获得医学博士后也到澳门挂牌开业。于是，两家过从愈益亲密。萧友梅从小就与孙中山相识，后来彼此又共为同盟会的革命同志。

1899年（15岁），萧友梅入广州的著名新学堂"时敏学堂"。1901年毕业，并作为该校的第一届毕业生、随其校长邓家仁留学日本。萧友梅先在东京高等师范附属中学学习，后转入东京帝国大学教育系。同时，他还在东京音乐学校学习钢琴等课程。

"戊戌变法"失败后，大批力图革新的中国知识分子云集日本。1905年，孙中山、廖仲恺、胡汉民等人在那里成立了著名的革命组织"同盟会"。1906年，萧友梅就是那时由孙中山的介绍，加入了同盟会的。当时，萧友梅正在那里留学，他的住所有时就成为孙中山、胡汉民等聚会的场所。有个时期，萧友梅还与廖仲恺一家同住一楼。据说，孙中山为了逃避清政府及日本政府的追捕，还曾在萧友梅的住处躲藏了一段时日，直到1907年3月才离开日本。

1909年，萧友梅学成回国，曾参加了清政府对出国留学毕业生的“会试”，取得了“文科举人”的名位。不久即被授以在“学部”（相当于现在的教育部）中作“视学”。1912年中华民国正式成立，孙中山当选为临时大总统，萧友梅任命为总统府秘书。同年，孙中山被迫下野，萧友梅旋即回广东，在胡汉民主持的广东省都督府任教育司学校科长。

1912年11月，萧友梅公费派往德国留学，在莱比锡音乐学院学习理论作曲，同时在莱比锡大学学习教育学。1915年夏，修毕了音乐学院的课程，1916年7月，他以博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，在著名音乐学家胡戈·里曼(Hugo Riemann)的主持下通过了答辩，获得了哲学博士学位。由于正处第一次世界大战期间，他一时无法回国。于是在同年10月，他又在柏林大学哲学系及斯特恩音乐院继续进修。1919年8月，他得以离开德国，借机游历瑞士、法国、英国、以及美国，直至1920年3月才从旧金山回到北平。

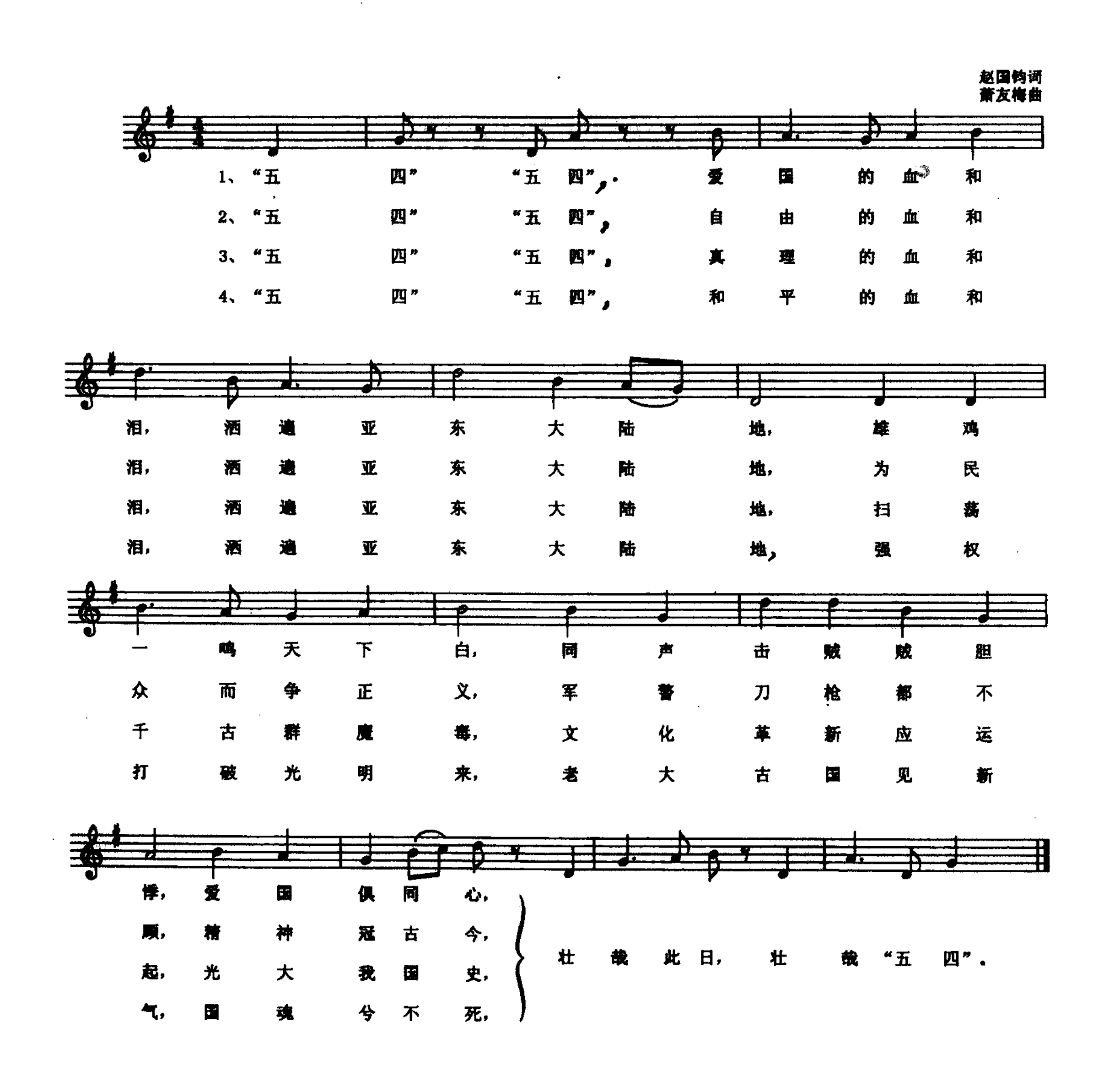
同年，他先后任教育部编审员、北京高等师范学校实验小学主任等职。旋即应聘为北京大学哲学系讲师、北京大学音乐研究会担任导师，并开始参与北京音乐界的活动（如作报告、发表文章、以及参与有关《国歌》的制定等）。1921年1月，又应聘为北京女子高等师范音乐体操专修科主任、音乐科主任等。1922年，经他的提议，北京大学音乐研究会正式改建为"北京大学附设音乐传习所"，他受聘为该所的教务主任，实际主持那里的日常工作。当时，他除了担负大量教学工作外，曾以极大的热情和精力组织了一个规模较小、但态度非常认真的管弦乐队，为中国的管弦乐合奏事业的发展进行了最早的开拓。在传习所的工作中，他还十分重视由师生共同参与的、定期的音乐会。这些活动不

仅大大丰富了当时北京社会音乐生活，对我国新音乐文化的发展也具有深远的影响。

１９２６年８月，他又兼任北京国立艺术专门学校的音乐系主任。但是，在１９２７年夏，当时由奉系控制的北京政府教育总长、下令将北京所有各国立院校的音乐系科统统撤销。萧友梅才南下上海，积极筹组国立音乐院的建立。在蔡元培、杨杏佛等人的支持下，这个我国第一所正规的高等专业音乐教育机构，于同年秋在上海正式成立，并立即开始公开招生。最初，萧友梅还是任其教务主任、主持其日常的行政管理工作。同年１２月，他被任命为国立音乐院代理院长、翌年９月，又被正式任命为院长。至１９２９年，学校奉命进行改组、并改名为“上海国立音乐专科学校”，萧友梅即被任命为该校的校长，直至１９４０年１２月３１日他逝世为止。

萧友梅的声乐创作中还有一定数量是他有意识联系当时的社会现实、作为提供一般群众演唱而创作的。其中最突出的是他应北洋政府“国歌研究会”所征集的国歌《卿云歌》，这首歌曲于１９２１年经当时的国会正式通过为“中国国歌＂。尽管在１９２２年这首歌正式发表时，他还特别表示他自己认为它作为＂国歌＂是不太合适的。此外，在这类歌曲中还有《五四纪念爱国歌》（1924)(例20)、《华夏歌》（章太炎词，1920)、《民本歌》（范静

例20：歌曲《五四纪念爱国歌》



生词，1921)、《国民革命歌》(1928) 等。从这些歌曲中表明了作曲者的鲜明的爱国立场和民主思想。

从2 0年代开始萧友梅的主要精力投入于北京的3所音乐教育机构的教学和管理，同时他还非常关系当时中小学音乐教育的发展。他为此编写了大量提供普通音乐教育的教材和教材性的创作。3 0年代后，他将自己的主要精力几乎完全投入对国立音专的建设和管理，同时，他还担任一定分量的教学工作和结合教学的科研工作，还需要参与许多社会活动，音乐创作的工作几乎完全停顿。可以这样说，萧友梅为了我国的专业音乐教育事业的发展和提高，竭尽其全部的才智和精力。而且确实将逐渐将他领导的学校建设成当时中国的、名符其实的最高音乐学府。为了保证国立音专的教学质量，他特别重视教师队伍的建设。为了不断提高其教学水平，他千方百计地网罗人才，将有限的经费尽可能地用于支付教师的薪金和购置教学设备与资料；同时，又确立了各种在当时讲来是比较合理、完备的教学体制及其课程设置，以及与之相应的各种制度和措施。因此，萧友梅能够在较短的时间内，陆续将居住在北京、上海的中外优秀音乐家都网罗到学校任教。其中中国音乐家先后主要有：杨仲子（钢琴）、刘天华（民乐）、青主（编辑）、黄自（理论作曲）、朱英（琵琶）、应尚能（声乐）、周淑安（女，声乐）、赵梅伯（声乐及合唱指挥）、萧淑娴（女，理论作曲）、李维宁（理论作曲）、陈洪（理论作曲）等；外籍音乐家先后主要有：托诺夫（小提琴）、查哈罗夫（钢琴）、拉查雷夫（钢琴）、富华（小提琴）、舍甫磋夫（大提琴）、苏石林（声乐）、欧萨可夫（钢琴及作曲理论）、克里罗娃（女，声乐）等。为了加强有关管乐方面的教学力量，他几乎将当时在上海的工部局管弦乐队中最优秀的木管和铜管演奏员均聘期来校兼课。甚至象文化课程的教学，他也尽量物色有真才实学的人才来充当教师，如龙榆生、韦翰章、梁就民（英语）等。因此，在萧友梅的直接领导下，上海国立音专确实为中国培养不少优秀的音乐新人才，而且这些人才中的大多数后来都是推动中国音乐事业不断向前发展的骨干力量。
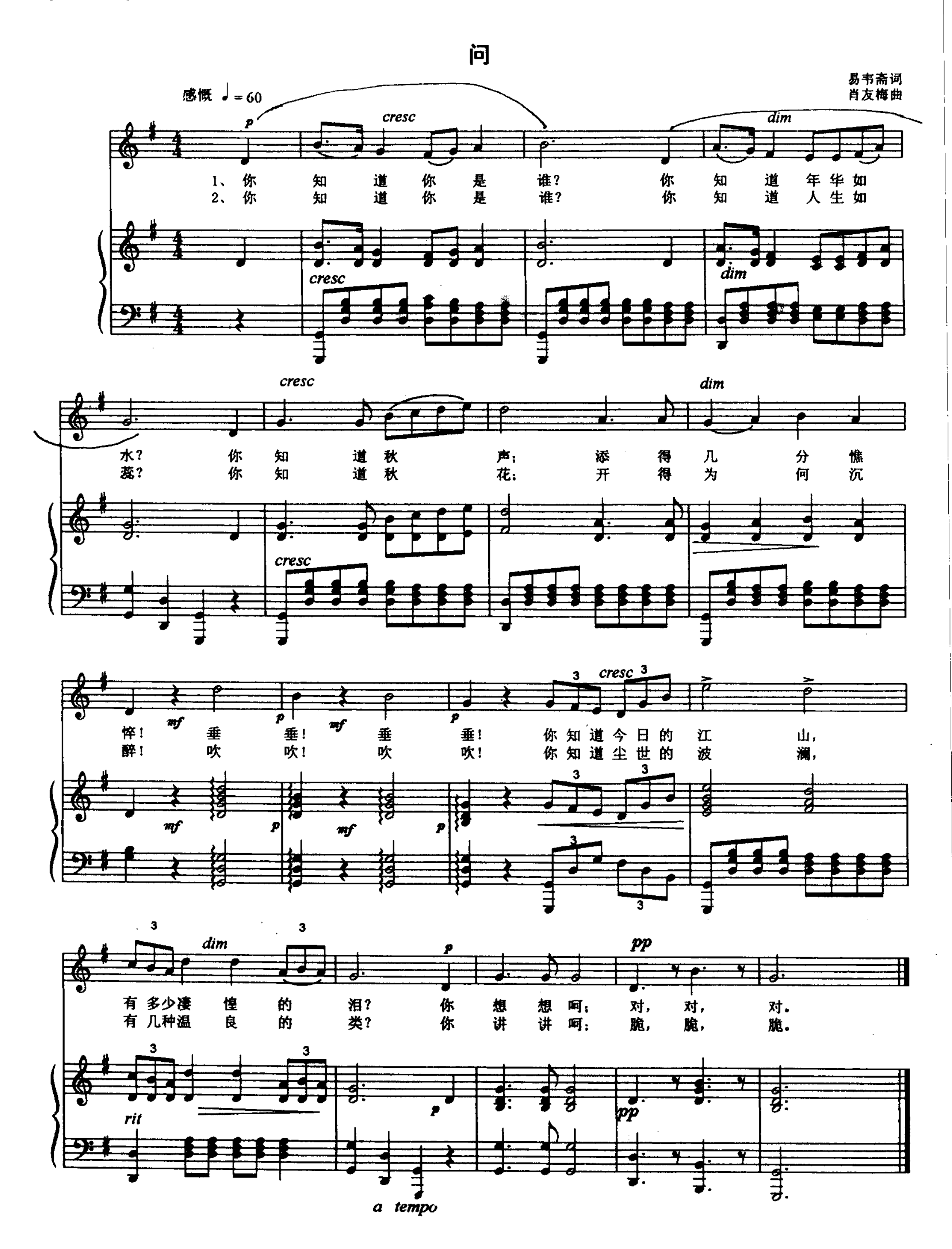
在教学体制和课程设置方面，萧友梅非常重视对蔡元培"兼收并蓄"方针的贯彻，在教师条件还不十分充足的情况下他果断地设立民族器乐演奏的学科(先只招收了琵琶主科的专业学生)，还规定所有学习理论作曲和器乐演奏的学生都必须选学一门民族乐器(当时主要开设了二胡和琵琶这两门）作为副科。同时，经过认真的准备、他还亲自向学生开设中国古代音乐史(当时他称之为"旧乐沿革")的课和专门为之编写了一份四万多字的讲义。

作为一位作曲家，萧友梅的大部分作品写于2 0年代他在北京工作的时期。他的声乐创作中有一定数量是他有意识联系当时的社会现实、作为提供一般群众演唱而创作的。其中最突出的是他应北洋政府“国歌研究会”所征集的国歌《卿云歌》，这首歌曲于1 9 2 1年经当时的国会正式通过为“中国国歌"。尽管在1 9 2 2年这首歌正式发表时，他还特别表示他自己认为它作为"国歌"是不太合适的。此外，在这类歌曲中还有《五四纪念爱国歌》(1924)、《华夏歌》(章太炎词，1920)、《民本歌》(范静生词，1921)、《国民革命歌》(1928) 等。从这些歌曲中表明了作曲者的鲜明的爱国立场和民主思想。

但是，在他一生的各类音乐创作中，歌曲创作、特别是学校歌曲的创作，是其最重要的领域。他曾将这些学校歌曲创作分别收在3本教材性的曲集中，即《今乐初集》(供高中用，1922年出版)；《新歌初集》(供高等学校用，1923年出版)；《新学制唱歌教科书》(供初级中学用，1924年出版)。这些歌曲的基本内容主要是通过对学生生活的描述、向学生

进行思想道德的教育和审美情操的教育。也有是反映了他对当时在军阀统治下的、中国社会现实的不满，以及对国家前途和命运的忧虑，如《问》就是其中一首被公认的、优秀的代表作。此外，象《南飞之雁语》、《晚歌》、《植树节》、《柏树林回旋歌》等，也较受当时学生的欢迎。

例21：歌曲《问》



萧友梅歌曲的音乐，一般说旋律进行和节奏变化都比较平稳，篇幅大部分较简短，曲式偏重于上下对称的方整性结构。另外，几乎绝大多数作品都带有钢琴伴奏，但其音型织体比较简单、主要起在和声上作必要衬托的作用。今天看来，这些作品、除了少数以外，就显得有些拘谨、平板，缺乏青少年的朝气。这可能与其合作者易韦斋的歌词语言偏于生涩、古奥有一定的联系，也与萧友梅本人实际上并没有丰富的中小学教学的实践经验有一定的联系。

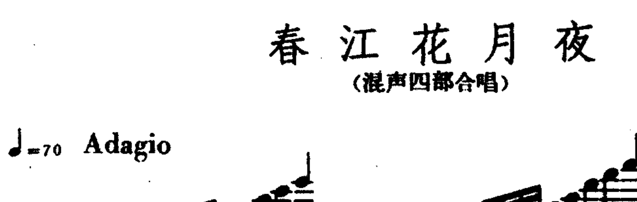
除此之外，萧友梅还创作了一些其他形式的声乐作品。例如《杨花》(易韦斋词)就是一首适合作为音乐会演唱的、篇幅比较长的独唱歌曲。萧友梅还对先后写了两部开创、探索性的大型合唱曲：即合唱套曲《春江花月夜》(张若虚词，1929年出版)和女声合唱《别校辞》(易韦斋词，1924年)。前者是他有意识对多声合唱的民族化进行试探的一部实验性的作品；后者是他特地为北平女子高等师范学校的毕业生所创作的。后者在北京首演时，作曲家还专门为之配上了管弦乐的伴奏，但是该乐谱后来一直没有给予正式出版和再次演出。
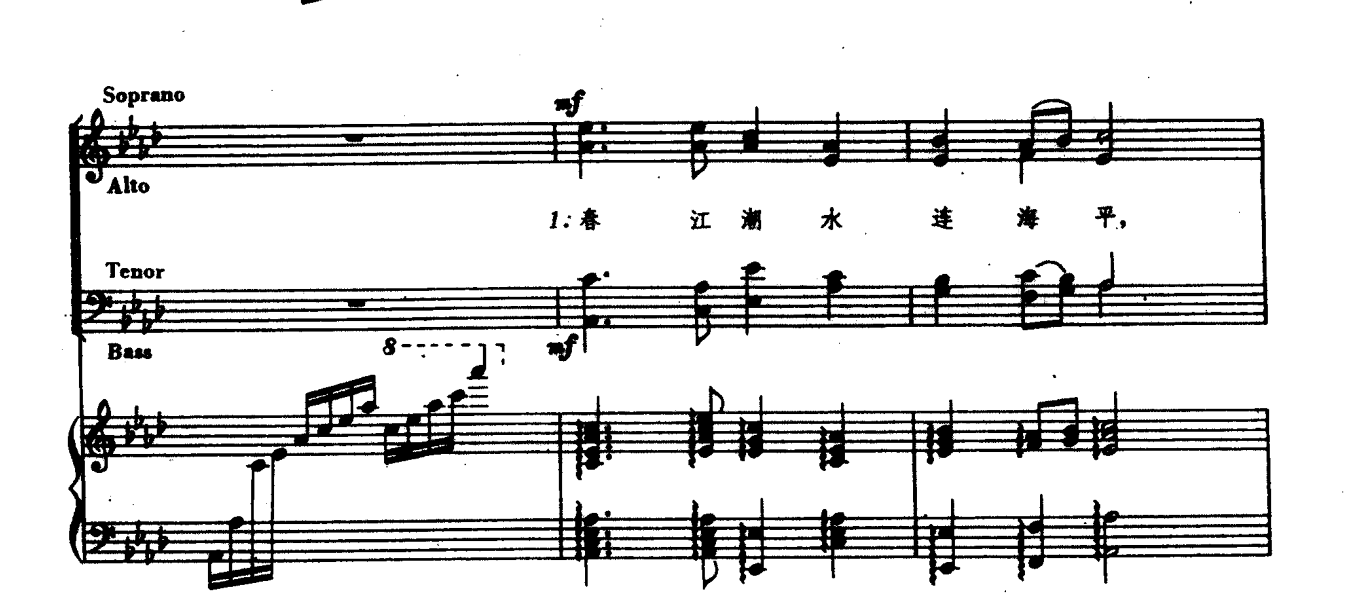
《春江花月夜》是作曲家有意识以我国传统大曲的多段连缀结构，创造一种不同于西方大型声乐套曲（如清唱剧、康塔塔）的新风格合唱曲。全曲共分１０段，基本上概括大型声乐套曲在演唱风格上的多样性（即包含了男声独唱、女声独唱、男声合唱、女声合唱、以及混声合唱的众多方式）。在和声的运用上，他基本上按照欧洲大小调功能体系的规范，并运用了大型作品所必需的转调和调性布局。即作品中，第一、二段建立在主调降A大调上，第三、四段建立在F大调上，第五段建立在降B大调上，第六段建立在降E大调上，第七段回到原调降A大调，第八段建立在F大调上，第九、十段“尾声”（以小提琴与钢琴演奏）回到原调降A大调作结束。由于整个十段乐曲均运用的是大调性的和声，伴奏织体的变化也不大，总的给人们的感觉比较平板、单调。说明萧友梅对大型作品的创作还缺乏足够的经验。例22（见67页）
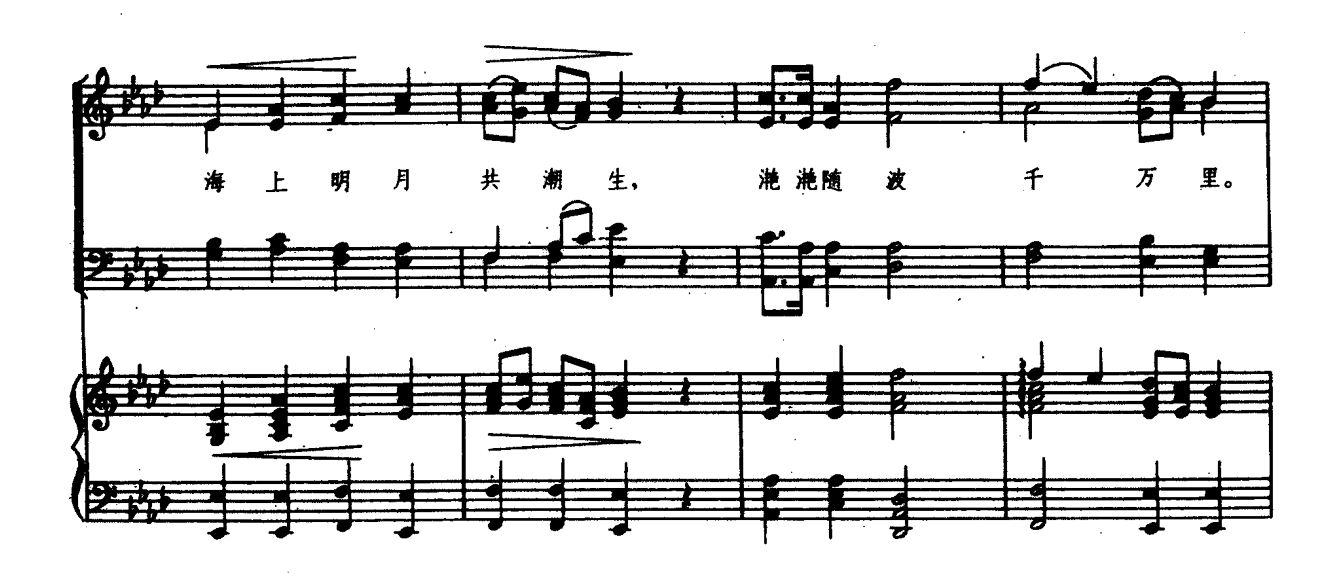
萧友梅还曾在器乐创作方面留下一些作品，其中比较突出的是他在德国留学时期所写的《D大调弦乐四重奏》（作品20号，献给莫兰多尔芙女士，1916年12月）和同年所写的钢琴曲《哀悼进行曲》（原名《哀悼引》，作品24号）等。后者原为悼念黄兴、蔡锷二烈士逝世而作的管弦乐曲，１９２５年曾改为军乐曲、用于孙中山先生的葬礼，最后以钢琴曲的形式正式发表）。前者是一首形式完整、技法严谨的、带有明显德国古典风格的、重奏音乐作品；后者带有明显欧洲葬礼进行曲风格的作品，主要段落的音乐富于沉痛的忧伤、中间段落表现出昂扬激奋的力量，这是当时我国音乐家写得最好的一首葬礼进行曲性的器乐曲。关于此曲可参阅作者写的文章《哀悼引>序》（此文原载其乐谱手稿的首页，现载《萧友梅音乐文集》第138页）。
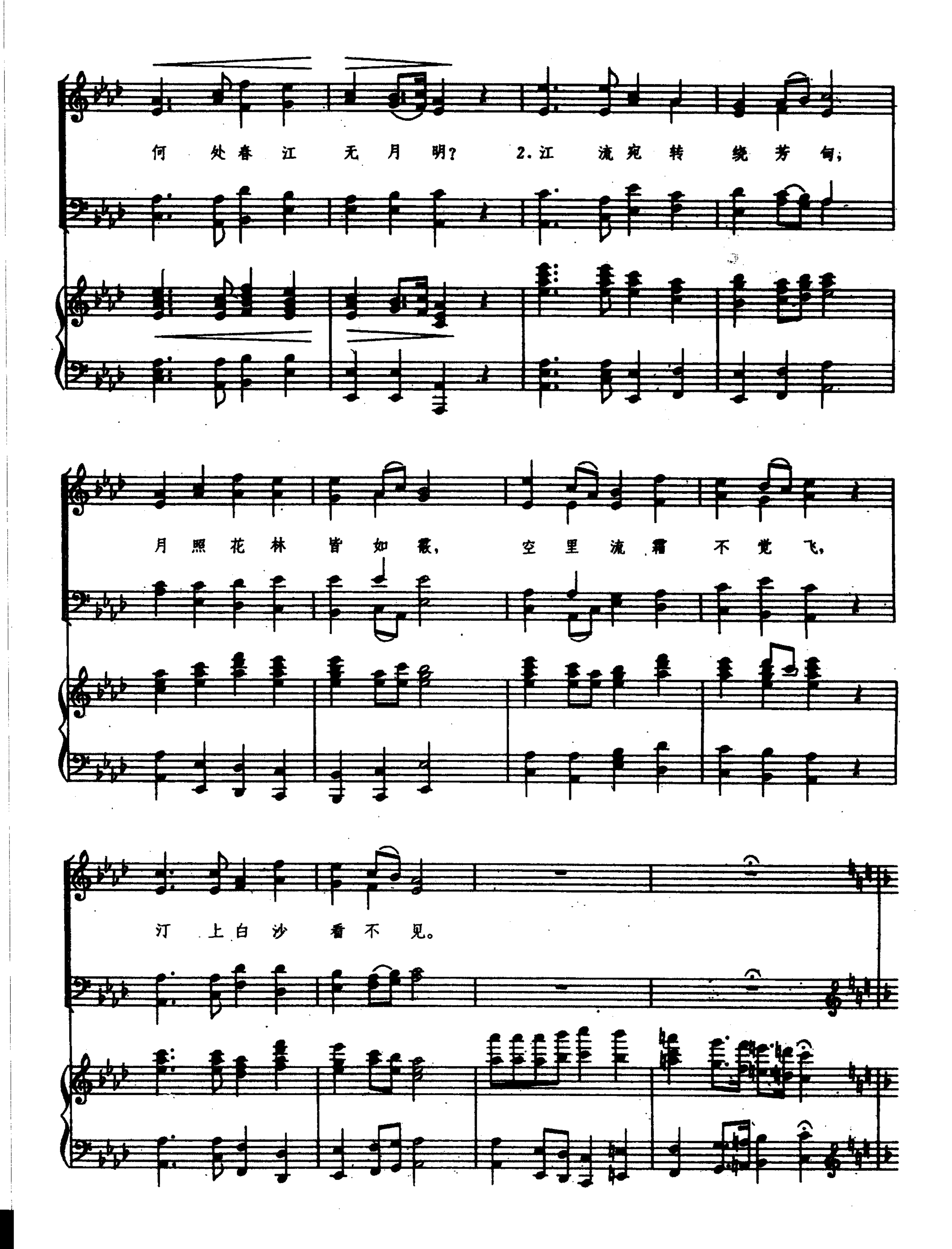
至他回国后，为了提供北大音乐传习所的管弦乐队演出需要，他根据古意创作了一首管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》（作品39、1923年，后以改编钢琴谱的形式正式付印发表）。在这部作品中，他开始注意了作品音乐的民族风格问题，但在发挥其钢琴化方面反而不如过去的《哀悼引》。《新霓裳羽衣舞》可以说是我国当时第一首按照西方模式所写的管弦乐曲，并且还力图体现我国古代的、东方的民族特色，因此，演出后在当时还颇受听众的好评(8)。大提琴曲《秋思》（作品28号，发表于1930年《乐艺》第三期）实际上是一首以大提琴作

例22：《春江花月夜》第6段








何 处春 江 无 月 明？ 2.江 流 宛 转 绕 芳 甸；
月 照 花 林 皆 如 霰， 空 里 流 霜 不 觉 飞，
汀 上 白 沙 看 不 见。

助奏的钢琴曲，估计是萧友梅回国初期所写的作品。此外，他还为作为国歌《卿云歌》的发表写了改编为管乐合奏的总谱。总之，在器乐音乐方面，萧友梅也是当时我国音乐家中唯一的一位名符其实的开拓者，尽管这些作品现在已失去其实际演出的价值。

三，赵元任及其音乐创作：

赵元任，字宜重，祖藉江苏省武进县（今属常州市）。１８９２年１１月３日出生于河北省天津市。他的六世祖赵翼，是清代乾隆时期的著名史学家、诗人。由于家庭的影响，赵元任从小就在中国古代文化方面具备较好的根底。１８９８年他正式入塾开蒙，１９０１年随家庭移居常州，１９０６年入常州溪山小学，开始接触新学。１９０７年入南京高等学堂预科，随即考取北京的清华学校。１９１０年他作为我国第二批“庚款游美生”与胡适、杨杏佛、徐谟等同赴美国留学。(17)１９１４年毕业于美国康乃尔大学，１９１８年又毕业于哈佛大学哲学系研究生班，获哲学博士学位。１９２０年回国，在母校清华学校任物理学、数学、心理学讲师。在这期间他与杨步伟女士结婚。婚后他再度赴美，在哈佛大学专攻语言学，同时在该校担任哲学系的讲师。１９２５年回国后，被聘任为清华大学国学研究院任国学导师、兼哲学系教授，并正式开始担任有关语言、音韵等方面的教学。１９２９年任中央研究院历史语言研究所语言组主任，进一步系统地研究中国的语言和方言。

赵元任从小就对音乐表现出特殊的兴趣，在美国留学期间，他除了重点攻读物理、数学、哲学等课程外，一直坚持对音乐的学习（声乐、钢琴、作曲理论等）。在美国期间他就开始了有关音乐创作的活动，如在１９２５年创刊的《科学》上、就发表了他所创作的钢琴小曲《和平进行曲》。但是，他的音乐创作活动主要集中在２０年代他回国以后，首先体现在1928年出版的《新诗歌集》中。３０年代后，他还进行了频繁的音乐创作活动，主要体现在他为陶行知的词所谱写的许多儿童歌曲;以及为了救亡抗日所写的一些群众歌曲等。

１９３８年，他应聘又赴美，先后在夏威夷大学、耶鲁大学、哈佛大学、加利福尼亚大学等校任教，并先后获得普林斯顿大学文学博士、加利福尼亚大学法学博士、俄亥俄州立大学人文学博士等名誉学位。此外，他还被选为美国语言学会会长、美国东方学会会长等职。1959年他曾应邀赴台湾大学讲学，１９７３年及１９８１年，他两度回祖国访问，受到周恩来总理等中央领导的亲切会见和我国学术界、音乐界的热情欢迎。１９８２年２月２４日，他不幸病逝于美国，终年９０岁。

赵元任一生利用业余的时间总共创作了一百多首音乐作品，其中各种类型的声乐作品占绝大多数，也包括少量的器乐小品和一些民歌改编曲。他生前正式发表的作品有歌曲４０多首，３３首钢琴小品，及１首大型合唱曲。他的部分音乐作品（大多属于其２０、３０年代的歌曲创作）以结集的方式出版，先后有《新诗歌集》(1928年)、《儿童节歌曲集》(1934年)、《民众教育歌曲》(1939年)、以及被收集在陆静山编的《晓庄歌曲集》(1933年)中(13)。当时只有极少数的作品，是分别发表在当时的报刊上（如合唱曲《呜呼！三月一十八》、电影歌曲《西洋镜歌》等)。因此，可以说后来他绝大部分作品写出后，一直没有正式发表过，有不少作品也不是为了要公诸于众而创作的。特别是他后期（即４０年代之后）所写的音乐作品，几乎都没有正式发表于世。

赵元任真正具有较大社会影响的作品、主要是他２０、３０年代所创作的一系列作品。尤其以收集在１９２８年出版的《新诗歌集》中的作品，最具代表性。在“五四”时期、在

以胡适、刘半农、刘大白、徐志摩等极力提倡白话新体诗的初期，赵元任便大胆选取他们的作品、以“新诗歌曲”为名、作为他第一部歌曲创作曲集的集名，其本身就带有鲜明支持“五四”新文化的态度。当然，更重要的是在他创作中所具体体现的“五四”精神。如歌曲《卖布谣》（刘大白词，1922年）、《织布》（刘半农词，1925年）、《劳动歌》（词见《星期评论》，1922年）就鲜明体现了他同情被压迫小生产者的思想和他支持劳动者应该得到劳动、教育、休息的权利的思想；在歌曲《小诗》（胡适词，1922年）则寄托了他对被北洋军阀政府无理拘押的、"五四"新文化运动领袖陈独秀的同情和怀念(14)，在合唱曲《呜呼，三月一十八》（刘半农词，1926年）则更鲜明地表现了他对在“三·一八惨案”中被残害的青年学生的同情、和对北洋军阀政府暴行的痛斥(15)。例23（见71页）

另外，在歌曲《上山》（胡适词，1926年）、大型合唱《海韵》（徐志摩词，1927年）等作品中，则体现了“五四”青年那种乐观向上和迫切要求冲破封建牢笼的坚强决心；而在歌曲《教我如何不想他》（刘半农词，1926年）、《茶花女中的饮酒歌》（刘半农译词，1926年）等作品中，则着重表现了当时中国青年那种大胆追求个性解放和恋爱自由的激情。即使象《他》（胡适词，1922年）、《听雨》（刘半农词，1927年）、《也是微云》（胡适词，1926年）等一般的触景生情式的抒情歌曲，他也力图表现出一种不同于旧文艺的新意境、新风格。例24（见72页）

３０年代后，赵元任曾以陶行知的词，编写了一些支持陶氏推行社会改革新教育的歌曲，如《自立立人歌》、《村魂歌》等。这种支持社会改革的思想，最鲜明地体现在他为左翼电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》（施谊、即孙师毅词，1935年）中。在这首歌曲中不仅无情揭露了旧社会贫富不均所造成的种种黑暗，并且还鲜明地提出了必须彻底推倒旧社会、创立新世界的革命思想，如:“要活命就得自己救，十字街头你切莫停留，再造起一个新世界，嘿！向前去凭着你自己的手！”正由于这首歌曲的鲜明的政治倾向，在灌制唱片时，反动当局可笑地禁唱其中反映实质内容的歌词，结果，演唱者只能除了演唱:“望里头看来望里头瞧”之类的唱词，其他均只能以“啊啊……”之类的办法来应付。

４０年代期间，赵元任根据明代民谣创作了一首歌曲《老天爷你年纪大》。这首歌曲中不仅揭露了反动政治的昏暗，更直接发出了:“老天爷你不会做天，你塌了吧！”的愤怒呼喊。这首歌经谭小麟带回祖国后，曾在国统区的民主运动中起了相当大的社会影响。

还创作了相当数量的儿童歌曲，如《手脑相长歌》、《儿童工歌》、《小先生歌》、以及《春天不是读书天》等(16)。这些歌曲比较鲜明地宣扬了陶行知极力倡导的"手脑并用"、"行知合一"的教育思想。陶行知通过具体创办学校（如抗战前南京的“晓庄师范学校”、以及抗战以后重庆的“育才学校”等）来实践其教育改革的主张。显然，赵元任在当时对陶氏的教育改革新思想是积极支持的、十分感兴趣的。他对这些歌曲的创作、不仅写了齐唱的形式，还对其中一些改编成合唱的形式。

３０年代蓬勃展开的救亡抗日爱国斗争，也在赵元任的创作中得到生动的反映。他先后创作了《我们不买日本货》（张汇文词，1933年）、《抵抗》（陈礼江词，1937年?）、《自卫》（又名《背着枪》，马祖武词，1937年?）等歌曲。其中以他自己作词作曲的《我是个北方人》（1933年）、《苏州河北岸上的大国旗》（1938年）、及以陈济略词所写的《看，醒狮怒吼》（1937年）在当时的社会影响颇大。

在赵元任的声乐创作中，合唱曲占有不小的比重。这可能与他曾在教会学校学习过

例23：《卖布谣》

《白毛女》中的一、《刀杀我、斧砍我》；二、《他们要杀我》

快板 强烈、惨痛 《刀杀我、斧砍我》

A.

天 哪！ 刀 杀 我， 斧 砍 我，
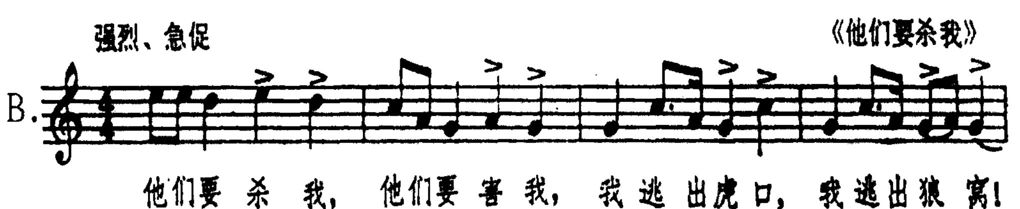
你不该这 么 糟 蹋 我！ 自 从 进 了 黄 家 门，

想 不 到 今 天！ 娘 生 我，

爹 养 我， 生我养 我 为 什 么？

强烈、急促 《他们要杀我》
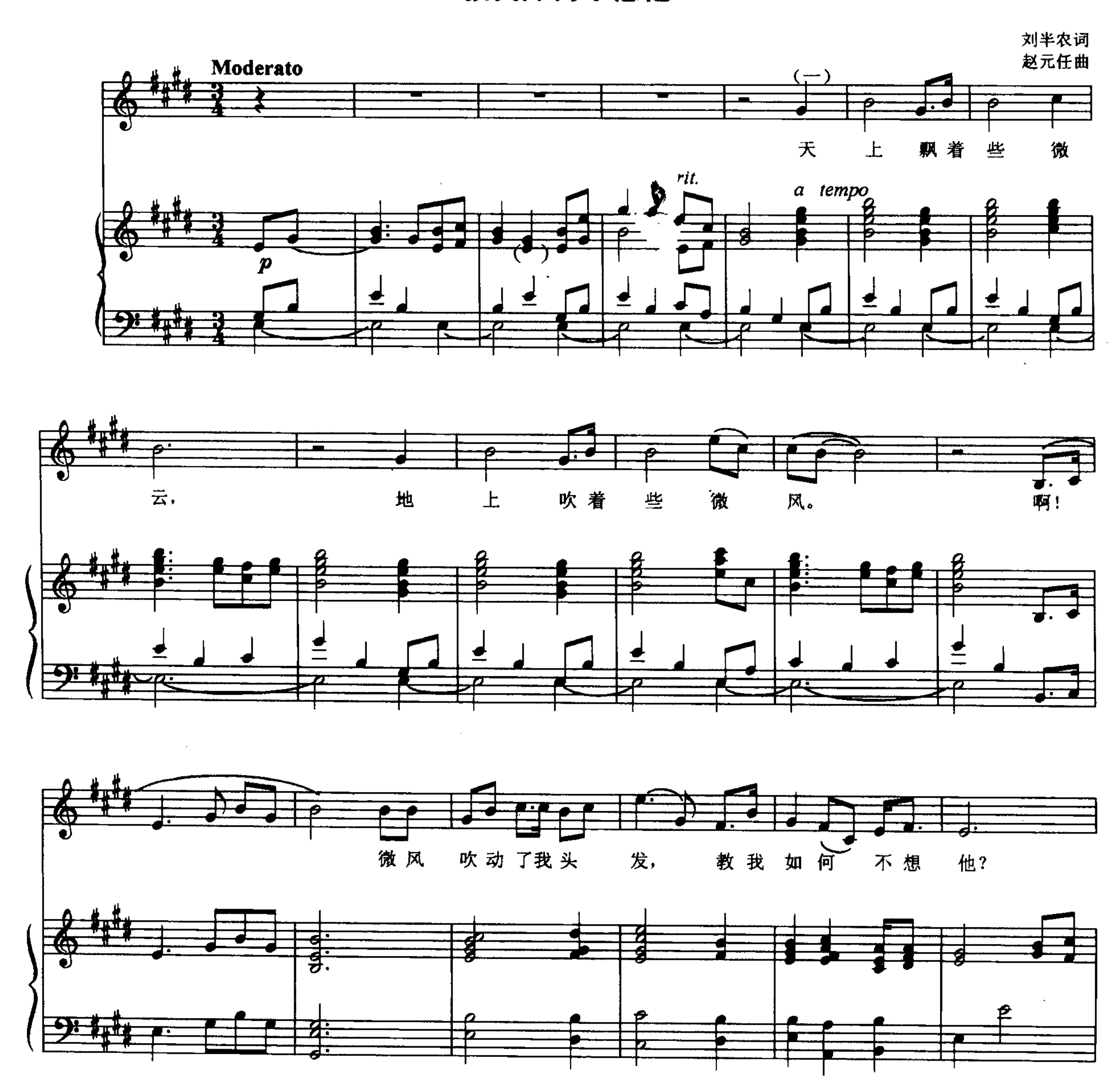
B.
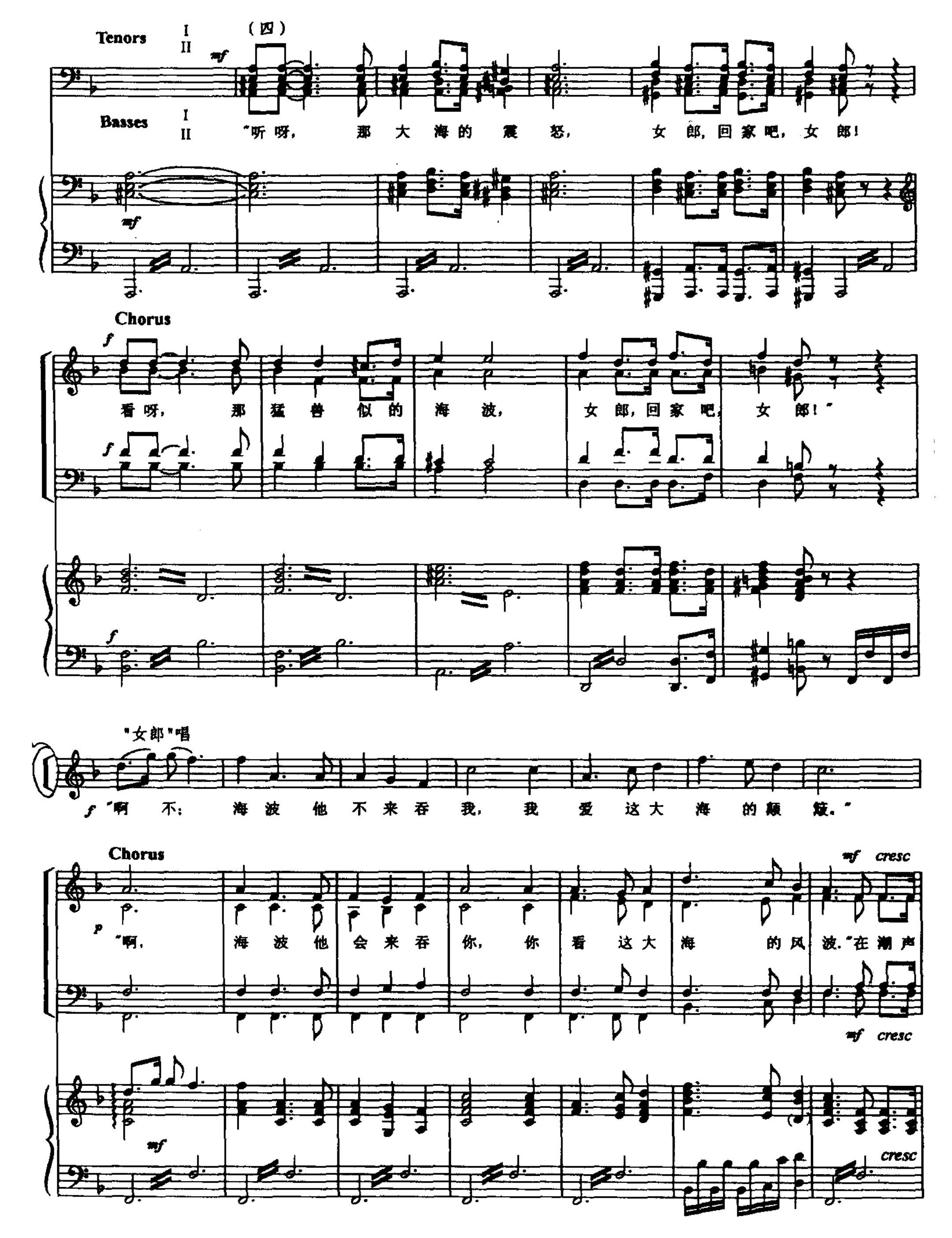






例 24：歌曲《教我如何不想他》第一段



有一定的联系。甚至在部分作品的音乐风格中也可以看到这种联系。如上述合唱曲《呜呼！三月一十八》的和声风格、就留有一些基督教会新教圣咏的痕迹。但是，他多数合唱作品的多声处理还是比较注意其风格的民族化的。例如，他最优秀的合唱音乐代表作《海韵》就是一部具有一定民族特色的、清唱剧式的大型作品。这部大型合唱曲不仅成功地运用了各种不同类型的合唱手法使作品的音乐发展层层紧扣、走向高潮，还巧妙地运用不同合唱的音色变化和和声的变化给予作品情感的发展以生动的喧染。(例 25)

例25：《海韵》第四段前半



值得注目的是，在２０、３０年代，赵元任曾将不少我国民间小调作了多声配置钢琴伴奏的实验，例如《湘江浪》、《鲜花》(即《茉莉花》)、《五更调》、《十杯酒》、《孟姜女》、《老渔翁》、《凤阳花鼓》等。应该指出，对我国民间歌调进行这样的多声处理，在中国近现代音乐史上他是一个始作俑者，同时也是一项很有学术价值的工作。这些实验可能对他在艺术创作上如何创造性地吸收西方多声创作技巧的经验、同我国传统音调的结合上，积累了最早的、实践经验。他的这些民间小调的改编曲本身也是具有表演价值的艺术形式。例如，他根据江苏长江船夫号子所改编的《江上撑船歌》就是一首很有艺术表现力的声乐作品。当时上海的东方百代唱片公司曾计划请赵元任自己演唱灌制一张他的两首作品的唱片，他就选了《教我如何不想他》及这首《江上撑船歌》，可见他对这首改编性作品的重视。

关于器乐作品，赵元任仅在本世纪１０、２０年代创作过少量钢琴小曲，其中得到正式发表的有１９１５年创作的《和平进行曲》和１９１７年创作的《偶成》。另外，在他为电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》时，他既写了带钢琴伴奏的版本、又写了一个以器乐合奏作伴奏的版本。总的说，由于音乐活动主要仅是他业余的爱好、以及他对歌唱与合唱的爱好，器乐创作只是他最早从事音乐活动时偶而涉猎、但并没有给予太多重视的领域。

从上述几方面音乐创作中可以看出，歌曲创作、特别是艺术歌曲和合唱曲是他创作的主要领域。从他的这些创作可以看出，他很重视接受欧洲近代以来的创作经验，特别是有关和声学的经验。他是我国最早敏锐地感到和声在色彩上的意义和最早懂得运用"调性感情"的中国作曲家。如在歌曲《也是微云》（例26）的最后一连串高音区的主和弦的柱式进行中突然加进两个半拍降低三音的和弦、从而造成同主音大小和弦的色彩对比，更突出了最后的主和弦的明亮的色彩。

类似的情况，还可以从《卖布谣》、《听雨》等作品中的某些片断的和声的特殊处理看

例 26：《也是微云》的后半

到。

对"调性感情"的运用，当然跟作品的调性布局是分不开的，只是更强调不同调性的连接会产生不同感情色彩的意义。如在《教我如何不想他》中他对全曲四段都建立在以E大调作为主调的基础之上，但他又在不同的段落恰当地运用了合理的调性转移和变化。如第二段开始是从E大调出发、但结束在其属调B大调上，作者经过钢琴的间奏又转回了主调；第三段从E大调出发转到其同主音小调E□小调、结束在G大调上，第四段则从同主音小调E小调出发、结束在其同主音大调、E□大调上，从而实现了主调的统一回归，形成了一个以主调为基础、以多种调性相配合的调性布局。类似的巧妙运用调性布局来加强其音乐情感的表现的情况，还可以从大型合唱曲《海韵》中看到。而《上山》的调性布局和音乐的处理，更有特色。它是调性布局可以列表如下：
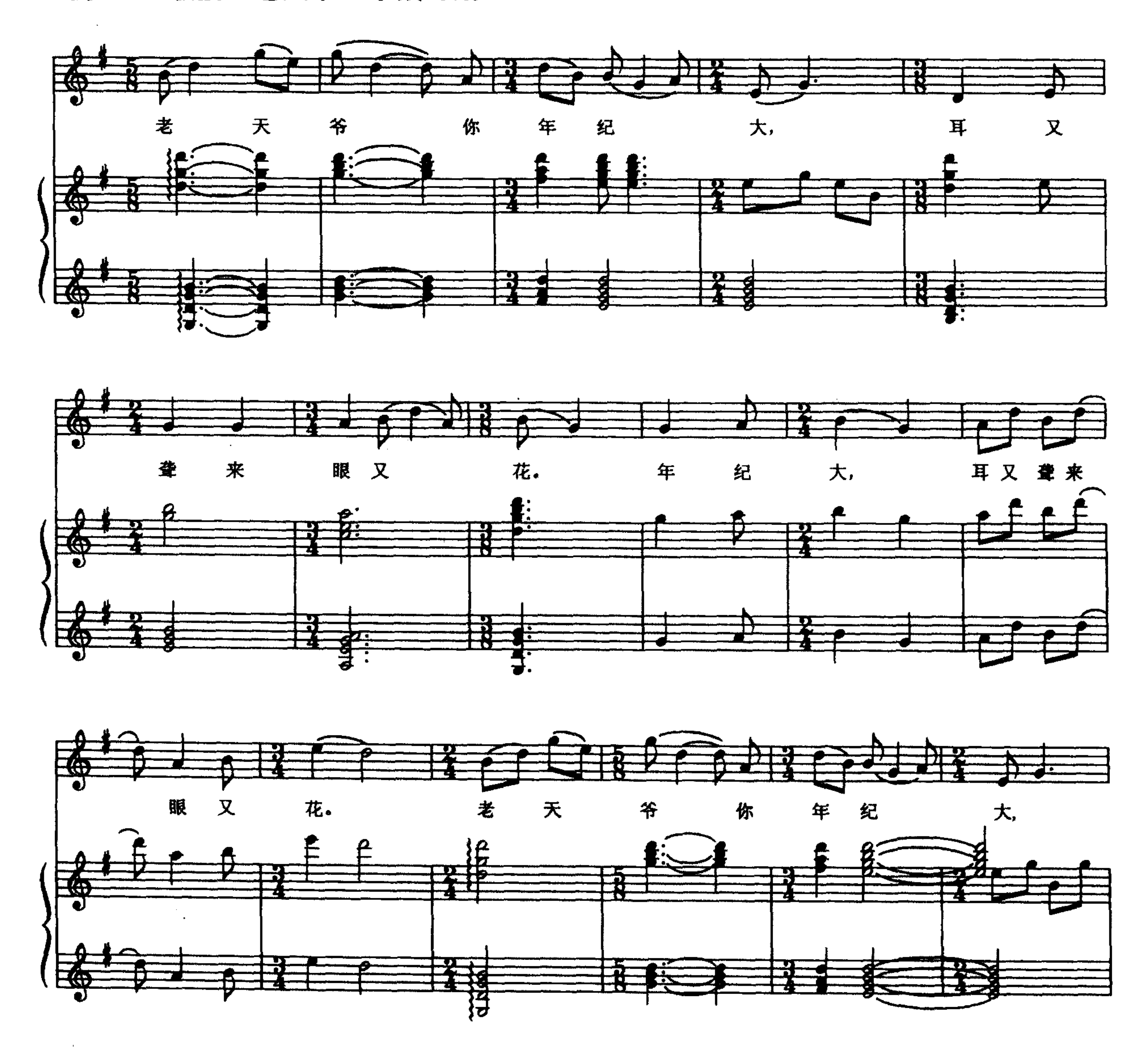
降B大调——G小调——降B大调——G大调——E小调——B大调

这里有两处特别值得注意，即在其第二段开始从主调到G大调的调性转移，和全曲最后由E小调结束在其属和弦、即B大调上，从而形成了主调不回归的特殊处理。这两处的调性处理，与作曲者那种敏锐的"调性感情"的感觉是有直接有关的。

赵元任不仅对和声的运用和调性的选择有其过人的敏感，对钢琴伴奏织体的音型选择、及其变化，也考虑得很得体。一般讲，他很善于根据作品形象刻画的要求创造出能够概括其总体合适的特殊音型，如《卖布谣》、《织布》、《劳动歌》、《听雨》、《茶花女中的饮酒歌》、《西洋镜歌》、《过印度洋》等，均各有其与作品形象密切相符的独特音型。特别对一些篇幅较长、感情变化比较明显的作品，如《也是微云》、《瓶花》、《老天爷》、《上山》、《教我如何不想他》、《海韵》等，他对这一的思考和处理更显出其艺术的才华和大胆创新精神（尤其将他的创作与同时代的我国其他作曲家的作品对比来看）。例27(见76页)

对于作品的结构，赵元任的作品大体上有这样三种不同的类型：一，在具有分节歌特点的歌词基础上给以适当的变化的，如《卖布谣》、《劳动歌》、《西洋镜歌》等歌曲，几段歌曲基本上都建立在同一的主题基础上，但在其音乐的发展过程中相应作一定的旋律变化；二，歌词的结构虽然接近分节歌的特点，但几段歌词内容刻画的意境彼此有所不同，他就在同一主题音调基础上写出各不相同的开始，但又以基本相同的旋律来进行归纳，例如《教我如何他想他》就是一个典型。从这里可以看出，我国民间的所谓"合头"和"合尾"等结构原则对他的影响；三，作品的多段连缀原则仿佛既不"合头"、又不"合尾"，整个是随着歌词的发展来谱写其建立在统一主题基础上的、不同旋律的进行，如《上山》、《茶花女饮酒歌》就是。这一类歌曲比较接近于西方的叙事歌曲（如舒伯特的《魔王》、穆索尔斯基的《跳蚤之歌》等），也与我国古代的叙事性词调歌曲（如《胡笳十八拍》、《满江红》等）、以及民国初年的学校歌曲（如沈心工的《黄河》、白宗魏的《木兰词》等）。钱仁康先生曾较早在其文章中指出，这是赵元任在创作中比较有特色的、以"通谱歌曲"的方法来解决其多段歌词与基本主题（包括其主题群）之间统一与对比的矛盾的结构原则。这种结构原则在他的大型合唱《海韵》的创作中也得到了鲜明的体现。在这里，他成功地将不同主题的各自发展、沿着作品总的艺术形象的展开和主题形象各自的感情变化过程（包括对其在和声配置上的相应处理），全部有机地统一在一个经过细致思考和设计的总体结构之中[18]。这部作品在当时我国的创作中也堪称是最出色的音乐精品。

例 27：歌曲《老天爷》中段开始



赵元任歌曲创作的最重要的一个特点，是他对民族风格音乐语言的大胆探索，具体体现在对歌词与曲调的结合、以及对西洋多声创作技法的民族化的试验这两个方面。在我国近代作曲家中，最早注意要创造具有民族风格的音乐语音的作曲家就是赵元任。首先，他正确指出具有中国风味的曲调是建立在五声性音阶基础上的音调，在《<新诗歌集>的序》的"国乐与西乐"中他曾指出：

"中国乐调虽然有理论的十二律跟实际上的七度音阶，而在编音成调的时候，最大的倾向还是用五声音阶来作调，这也可算是中国乐调的一种特别的风味"。

赵元任也是当时最早有意识吸取我国民歌小调，乃至广泛吸取吟诗调、民间戏曲、说唱的音调来进行创作的一位作曲家。作为一位专门研究中国语言和语音的学者，他特别重视在创作中结合我国语言音韵特点的问题。对此，在他撰写的《<新诗歌集>的序》中，他曾作出了广泛的论述（见其"跟唱吟"、"诗跟歌"、"本集的音乐"等段落）。当然，除了改编性的创作外，他很少以全部照搬的方式来处理，他比较喜欢将这些民间的音调完全融
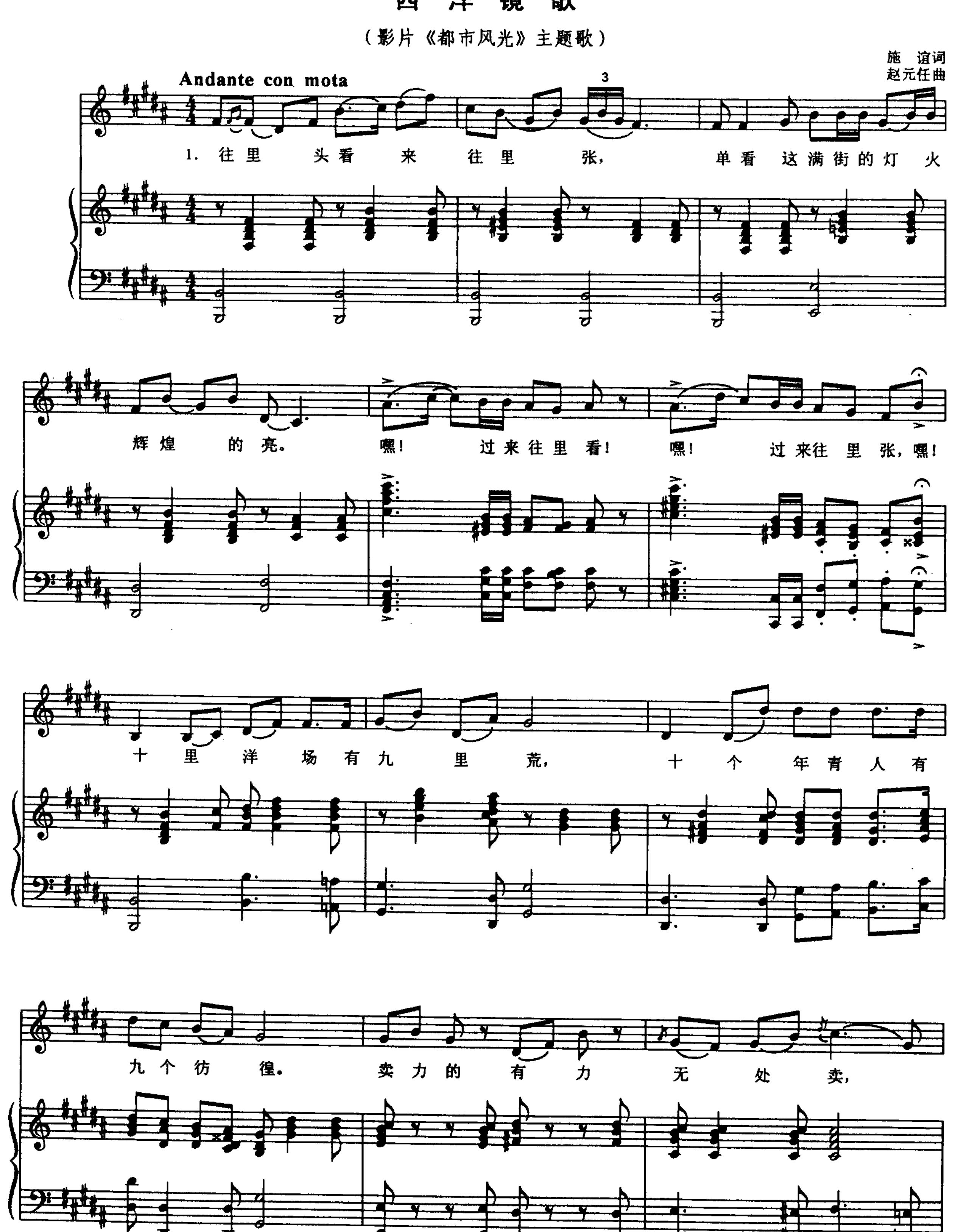
入他所创作的曲调中来吸取。例如《听雨》是他完全根据家乡常州吟古诗的音调加以改造的，他在发表其乐谱后曾写了注，列举了其原来吟诗调的曲调，对比一下，仍可看出其两者的不同和作者的创造；又如《卖布谣》是他有意识根据无锡的方言创作的歌曲，对此，他也在其乐谱的附注中详加说明，还将全部歌词用无锡口音以国际音标写出，供读者参考。此外，在《瓶花》、《教我如何不想他》、《织布》、《上山》、《也是微云》等歌曲的附注中，他还广泛讨论了如何演唱更能体现我国的民族特色等问题。在《新诗歌集》以后，他就很少在自己的创作中具体去讨论这些问题，但在他的具体创作中，他仍然很注意这个问题。如在他所创作的《西洋镜歌》、《老天爷》等歌曲中，仍然体现出这种浓郁的中国风味。

关于民族风格的音乐语言，赵元任是我国近代作曲家中最早有意识对西洋多声创作技巧民族化进行大胆探索的突出代表。他明确指出：简单引用西洋的多声技巧（特别是有关和声的技法）去结合中国民族音调是存在风格不协调的问题。因此，如何在这方面进行有关民族化的试验是十分必要的。从他的大量创作中可以看出他不仅是当时我国作曲家中对此考虑得最为大胆的一位，而且是技术水平最突出的一位。特别是他对此的具体实践不是简单地作为一种作曲技法的运用，而是完全融入其艺术形象的塑造和艺术感情的表达之中。在这方面处理得较好的例子可以其《海韵》、《教我如何不想他》、《老天爷》等作品为代表。他还曾经将自己在这方面的探索以文字的方式作出了初步的小结，写了一篇文章《"中国派"和声的几个小试验，发表在国乐改进社编印的《音乐杂志》第一卷第四期。赵元任有关多声技法民族风格音乐语言的创造，不仅使他的创作赢得了当时音乐听众的欢迎，还对后来我国歌曲创作（特别是艺术歌曲创作）产生十分深远的影响。当然，赵元任在这方面的实践也存在一个逐步成熟、逐步完善的过程。例如在他20年代开始时所创作的《他》、《小诗》、《过印度洋》等独唱曲，以及合唱曲《呜呼，三月一十八》等作品中，可以说赵元任当时对这一点还没有什么明确的体现。至《卖布谣》、《劳动歌》、《瓶花》等作品开始，他对多声技法的民族风格开始有明确的要求了，但也只是一个新的开端，有些处理还显得不够成熟。对这个问题有较深的理解和妥善处理，还应以《教我如何不想他》和《海韵》等作品的产生为标志，特别是他３０—４０年代的作品比较突出，如他的《西洋镜歌》和《老天爷》等。关于这一点赵如兰在她编辑的《赵元任音乐作品全集》里所附的一篇文章《我父亲的音乐生活》中就曾这样提：

"……他的晚期作品在某些方面似乎更成熟一点。……或者可以说，在父亲晚期的作品中，把东方音乐特色和西方音乐特色结合起来的手法更细致微妙"。例28(见78页)

综上所述，在２０年代我国新音乐文化得到全面发展的最初１０年间，我国的歌曲创作获得了最先的迅速发展。这些歌曲作品虽然大多数是作为提供中小学普通音乐教育的需要而创作的，但这不影响其题材内容和艺术风格方面的多样性。值得注目的是与这些创作的学校歌曲发展同时，以赵元任的"新诗歌曲"为代表的中国艺术歌曲体裁也得到了发展。它们在艺术上所取得的成就，无疑是我国当时音乐艺术水平发展高度的集中代表。其次，随着２０年代我国学校合唱活动的蓬勃发展，也出现了一批值得注目的合唱作品和大型合唱作品。其中少数作品（如赵元任的《海韵》等）至今还保持其不灭艺术魅力。

例28：歌曲《西洋镜歌》开始



附　注：

① 天韵社：这是建立于清代的一个习唱昆曲和习奏曲笛、琵琶、三弦等乐器的民间业余社团由著名的音乐名师吴畹卿任其社长兼曲师长达５０年之久，近代著名音乐家杨荫浏、曹安和等均在该社学习过。

美善社：这是清末民初的天津著名十番乐社团，建立于１８９１年，至１９２０年解体，由著名乐师桑采田领导。

文明雅集，在本世纪初主要在上海活动的一个“江南丝竹”的乐社。

德音琴社，在本世纪初最先建立在山东济南的一古琴社，主要由诸城派王露等主持，后来它也曾在北京进行过一些活动（因当时王露在那里工作），王露逝世后，该乐社也就解散。

② 南社：１９０９年建于上海，以陈去病、高旭、柳亚子等发起，旨在以文学、诗歌鼓吹反清革命思想。辛亥革命后，部分社员曾继续参与反袁的斗争。

晨光文学社：“五四”运动之前建于杭州，柔石、冯雪峰、汪静之等均是该社的社员。

春柳社：１９０６年冬创立于日本东京，是中国早期主演新剧的第一个业余剧团，主要成员有：曾孝谷、欧阳予倩、李叔同、陆镜若等。曾以演出《茶花女》、《黑奴吁天录》等闻名于世。辛亥革命后曾以“春柳剧场”为名在上海一带演出，１９１５年解散

③ 南通伶工学社，１９１９年成立于南通，主任为欧阳予倩，学制７年，主要教师有薛瑶卿、吴尊我、冯子和、赵桐珊等，自开办至１９２６年间，共培养了学生９０多人，其中大部分均留在京剧界从艺。

中华戏曲专科学校，１９３０年成立于北平，校长为著名戏剧家焦菊隐，主要教师有王荣山、王瑶卿、曹心泉、高庆奎等，先后培养了“德、和、金、玉、永”５科，其中如宋德珠、李和曾、王金璐、李玉茹等著名演员均出自该校。

山东省艺术剧院，１９３４年成立于济南，由王泊生主持，主要教师有孙怡云、韩世昌、马彦祥等，培养出的著名演员有任桂林、赵荣琛、高玉倩等。

④ 详细情况可参阅韩国镄的《从音乐研究会到音乐艺文社》一文，载《韩国镄音乐文集》第一集，台湾乐韵出版社，1990 年。

⑤ 参见《大同演乐会简章》，载《音乐杂志》第二卷第 9.10 期，1921 年 12 月。

⑥ 参见该社出版的杂志《新乐潮》的有关记载。

⑦ 参见《刘天华全集》(1997 年人民音乐出版社出版）第 199 — 209 页。

⑧ 参看韩国镄的《上海工部局乐队研究》第 163 — 164 页。

⑨ 参看萧友梅《十年来的中国音乐研究》，载《萧友梅音乐文集》第 450 — 452 页

⑩ 参见向延生的《北京最早的现代音乐学校》，载《音乐周报》1997.1.3.

⑾ 见谭勇的《嬗变与更生——中国近代学堂音乐教育研究》，载《黄钟》1994年第一期。

⑿ 有关北京大学附设音乐传习所的情况大多参考韩国 的《北大音乐传习所》一文（载《韩国镄音乐文集》第一册）及廖辅叔的《萧友梅传》等材料。

⒀ 杨仲子（1885-1956），江苏南京人。１９０１年入南京江南格致书院，１９０４年赴法国入贡德大学理学院攻读化学，同时在课余学习音乐理论及钢琴。１９１０年后又在瑞士国立音乐学院主修钢琴和作曲，１９１９年毕业，１９２０年偕夫人杨燕妮（瑞士籍）回到北平。当年秋，任职北京女子高等师范学校，创立其音乐体育专修科，并聘为北京大学音乐研究会（1922年改北大音乐传习所）钢琴导师。１９２５年又在北京艺术专门学校音乐系兼课。１９３２年任北平大学艺术学院院长。１９４１年秋，任重庆国立音乐院院长，１９４２年改任教育部音乐教育委员会主任。新中国建立后任南京文物管理委员会主任，兼江苏省文史馆馆员。１９６２年１月病逝于南京。

⑭ 同注④

⑮ 吴伯超（1903-1948），江苏武进人。１９２２年入北大音乐传习所主修二胡、琵琶，副修钢琴。１９２７年在上海国立音乐院任教。１９３１年赴比利时留学，１９３３年入布鲁塞尔皇家音乐院深造，主修作曲，兼修指挥。１９３５年完成学业后回国，在上海国立音专任教。１９４３年任重庆国立音乐院院长，兼任其指挥教学。１９４５年创办该院所附设的幼年班。1948 年 12 月逝世。

⑯ 吴梦非（1893—1979），浙江东阳人。早年曾就读于浙江两级师范，从业于李叔同先生学校音乐与美术。１９１９年与丰子恺等创办上海专科师范学校，并发起组织"中华美育会"、及主持《美育》杂志主编等。主要著述有《和声学大纲》、《初中乐理教本》、《中学新歌选》等。解放后曾任上海音乐学院教授、兼教务处副主任等职。

邱望湘（1900—1975），浙江吴兴人。１９２２年入上海专科师范学校，攻读音乐、美术，音乐主要从师于刘质平。毕业后曾任教于湖南省立第一师范学校及岳云艺术专科学校，贺绿汀、胡然等均曾是他的学生。主要作品有儿童歌剧《天鹅》、中学音乐教材《开明音乐教本》等。全国解放以后曾任上海音乐学院名誉教授。

陈啸空（1904—1953），浙江吴兴人。１９２２年入上海专科师范，攻读音乐、美术，曾从师于刘质平学习音乐。毕业后先后任教于湖南省立第一师范学校及武昌艺术专科学校，主要作品有儿童歌剧《名利网》、诗剧配乐《湘累》、《小学生歌曲集》等。

钱君匋　907—　），浙江桐乡人。１９２２年入上海专科师范学校，学习美术与音乐，从师丰子恺、吴梦非、刘质平等。毕业后先后任教于浙江省立第六中学、浙江私立艺术专门学校等。后以从事编辑及书籍装帧工作为主，先后任开明书店美术编辑、万叶书店总编辑、音乐出版社副总编等职、上海文艺出版社编审、上海文史馆馆员等。主要著述有歌曲集《摘花》、《金梦》、《小学音乐集》、《钱君匋作品集》、《钱君匋印存》、《钱君匋书籍装帧艺术选》等。

（17） 杨杏佛是我国"五四"时期的著名学者，曾任南京政府大学院（即高等教育部）副院长等职，后为反动派所暗杀。

徐谟是著名的法学家，曾在南京政府担任过外交部次长、我国派驻瑞士国际法庭的首任法官等职。

主要参考文献：

北大音乐研究会的《音乐杂志》全部；
北京爱美乐社的《新乐潮》全部；
国乐改进社的《音乐杂志》全部；
国立音乐院的校刊《音》（从 1927-1930 年之间）；
新诗歌选（赵元任），商务印书馆，1928 年
赵元任音乐作品全集（赵如兰编），上海文艺出版社，1993 年
萧友梅作品选（萧淑贤编），人民音乐出版社，1981 年
萧友梅音乐文集（陈聆群等编），上海音乐出版社
萧友梅纪念文集（黄旭东等编），中央音乐学院学报社
萧友梅传（廖辅叔），浙江文艺出版社，
赵元任音乐文集（薛良等编），中国文联出版公司
回答一些关于父亲的问题》赵如兰），《中国音乐》1983 年第 2 期
谈谈赵元任音乐作品中的创新问题（汪毓和），《人民音乐》1979 年第 5 期
语言学家赵元任和他的音乐创作—在赵元任诞辰一百周年纪念会上的报告（廖辅叔）

《音乐研究》1993年第1期
赵元任对声乐创作中词曲关系的见解及其实践（罗小平）《中央音乐学院学报》1985年第3期
赵元任的歌曲创作（钱仁康），《中国音乐学》1988年第1期
<新诗歌集>--"五四"以来第一部融会中西音乐艺术的歌集(钱仁康),《音乐研究》1992年第3期
赵元任音乐遗产的民主精神（张静蔚），《音乐艺术》1993年第3期
语言学家赵元任和他的音乐创作（廖辅叔），《音乐研究》1993年第1期
赵元任歌曲创作中的写作技法（王震亚），《中央音乐学院学报》1992年第2期
赵元任在中国音乐史上的地位(韩国鐄)载《韩国鐄音乐文集》(二)，台湾乐韵出版社,1995年11月
韩国鐄《自西徂东》第一、二集，台湾乐韵出版社，1990年
韩国鐄的《上海工部局研究》，台湾时代出版社
钱君匋,《恋歌曲集》，上海文艺出版社，1990年

复习提纲:

一，名词解释:

大同乐会
《东西乐制之研究》
《上山》
《卿云歌》
中华美育会
《湘累》
《海韵》
工部局乐队
《春江花月夜》两解
《音乐杂志》两解

二，思考问答:

简述萧友梅在音乐教育方面的指导思想和基本建树。
简述“五四”时期新音乐社团的主要活动方面及主要贡献。
简述赵元任艺术性声乐创作的特色和成就。
简述赵元任有关国乐问题的主要观点及你对此有何见解。
简述２０年代我国专业音乐教育建设的概况和特点。
全面分析评价《海韵》的时代意义和艺术意义。

第五章
儿童歌舞音乐及黎锦晖，国乐改进及刘天华

第一节 儿童歌舞剧的创作及黎锦晖

民国以后，随着中小学音乐教育的迅速发展，以及“五四”新文化运动所推动的“白话文”、“新诗”、以及“推广国语”等改革影响的逐步深入，自本世纪30年代开始，我国中小学音乐教学的基本内容除了一般的习练歌咏外，还出现了有关儿童歌舞表演及儿童歌舞剧的演出热潮。其中以习演黎锦晖此类作品的活动，给当时的学校音乐教育以最突出的影响，除此之外，象沈秉廉、邱望湘、陈啸空等著名音乐家，也在这方面作出了不小的贡献。

一，黎锦晖及其创作道路：

黎锦晖（1892--1967），字均荃，笔名"甚么"、"金玉谷"等，湖南湘潭人。出身书香门第，其父黎培銮曾是晚清秀才，博学多才。在康、梁“维新变法”的影响下，又倾心新学，对黎氏弟兄后来积极投身我国新文化建设影响颇大。黎锦晖早年在家乡私塾就学，15岁（1906年）时转入当地的湘潭高等小学堂，翌年入湘潭初级中学。民国初年，毕业于长沙高等师范后，即在湖南"单级师范传习所"任乐歌课教师。1913—1919年间，他先后在北京、长沙任机关职员、报刊编辑、学校教师等多种职务。在他长兄、我国第一代著名语言学家黎锦熙的影响下，他也热情投入以"白话文"及"国语"（即现在的“普通话”）为主的文化普及工作。同时，这些工作也推动了他对我国民间戏曲、说唱音乐进行了广泛的接触和学习。1919年，他加入了北京大学音乐研究会，并任其民间丝竹乐的"潇湘乐组"组长。由此促使他对推广"平民文化"运动赋予极大兴趣，曾担任了进步刊物《平民周报》的主编、以及编写了以器乐为主的《平民音乐新编》和以声乐为主的《民间采风录》。1921年春，黎锦晖应聘为上海中华书局编写小学国语教本，后又兼任教育部"国语读音统一会"所办的"国语专修学校"教务主任、校长等职。这一系列活动，对他后来长期关心儿童文艺的发展，和积极采取儿童歌舞音乐形式进行的创作和演出，具有直接的推动作用。

1922年，黎锦晖创办了我国当时影响最大的儿童文化周刊《小朋友》，亲任其主编。同年，他又创办了以演出儿童歌舞音乐为主的表演团体"明月音乐会"。1927年，在杨潮、王人路等进步文化人士的支持下，以该团体为基础、完全以他个人的力量，创办了我国最早的、专门培养歌舞人才的学校——"中华歌舞专修学校"。1928年，黎锦晖率领该校师生、以"中华歌舞团"（即“明月歌舞团”的前身）的名义，应邀赴南洋各地巡回演出，前后长达一年之久。1929年黎锦晖带领少数团员回国后，又重

新组织"明月歌舞剧社"。受到当时政治形势和其他经济等因素的影响，黎锦晖开始对推行"成人歌舞"和开辟"家庭爱情歌曲"发生浓厚的兴趣，以迎合资本家占领娱乐市场和小市民对文艺的庸俗趣味需求，一度曾进入了当时的电影界，红级一时。

但是，随着"九·一八事变"和"一·二八事变"爆发后全国性救亡抗日运动的高涨，黎氏歌舞开始受到社会各界的批评和指责。他才渐渐从原来以宣扬“五四”精神为主旨的儿童歌舞音乐的基础上相应地转向救亡抗日的文艺大潮，对其内容和形式各方面都作出了一定新的努力。这样，“明月歌舞剧社”才真正走向分崩离析，黎锦晖本人则从此告别了自己从事十多年的儿童歌舞事业，正式转入电影界、主要从事电影配音的工作（包括还兼着进行一些戏剧配乐的工作，如他曾为郭沫若的话剧《虎符》作了配乐等）。新中国成立后，他虽然一直在上海电影制片厂挂职，他仍创作了儿童歌集《快乐的早晨》和一些儿童歌曲、小歌剧等。可是，当时他终究已是一位年近古稀的老者了，从其艺术情趣上讲，他也难以体现出象他早年所写的儿童歌舞音乐那种栩栩如生的童贞了。１９６７年，他默默病逝于上海。

二，黎锦晖的儿童歌舞音乐创作：

黎锦晖的儿童歌舞音乐主要创作于２０年代,主要的形式为儿童歌舞表演和儿童歌舞剧两种。按作者自己的解释: 前者的特点是篇幅比较短小、情节比较简单的、完全没有说白的歌舞表演;后者是篇幅稍大、有人物有情节的、歌舞与说白相结合的小型歌舞剧。此外，他在当时还创作了一定数量的学校歌曲。对于黎锦晖当时积极从事儿童歌舞艺术形式的创作动机，开始还不是完全出于艺术的目的，而是为了配合当时"推广国语"教育运动的一种手段。这一点黎锦晖曾在正式出版其第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》的“卷头语”中，作了全面、明确的说明，即:

第一，学国语最好从唱歌入手，既练熟了许多国音、标准词、及标准句，又可以使姿态、动作、心情与歌音十分融洽……

第二，学校中各科的教材，有许多可以采入歌剧里去，如本剧包含国语文学、公民道德、自然知识、图画、手工、音乐和体育……教小学生读书读得烂熟的方法，恐怕再没有比这种方法更好的了。

第三，儿童的模仿的本能十分发达，每家的儿童没有不爱表演成人生活或动物情态等形状动作的，……于是藉此可以训练儿童们一种美的语言动作与姿态，……可以养成儿童们守秩序与尊重艺术的好习惯……
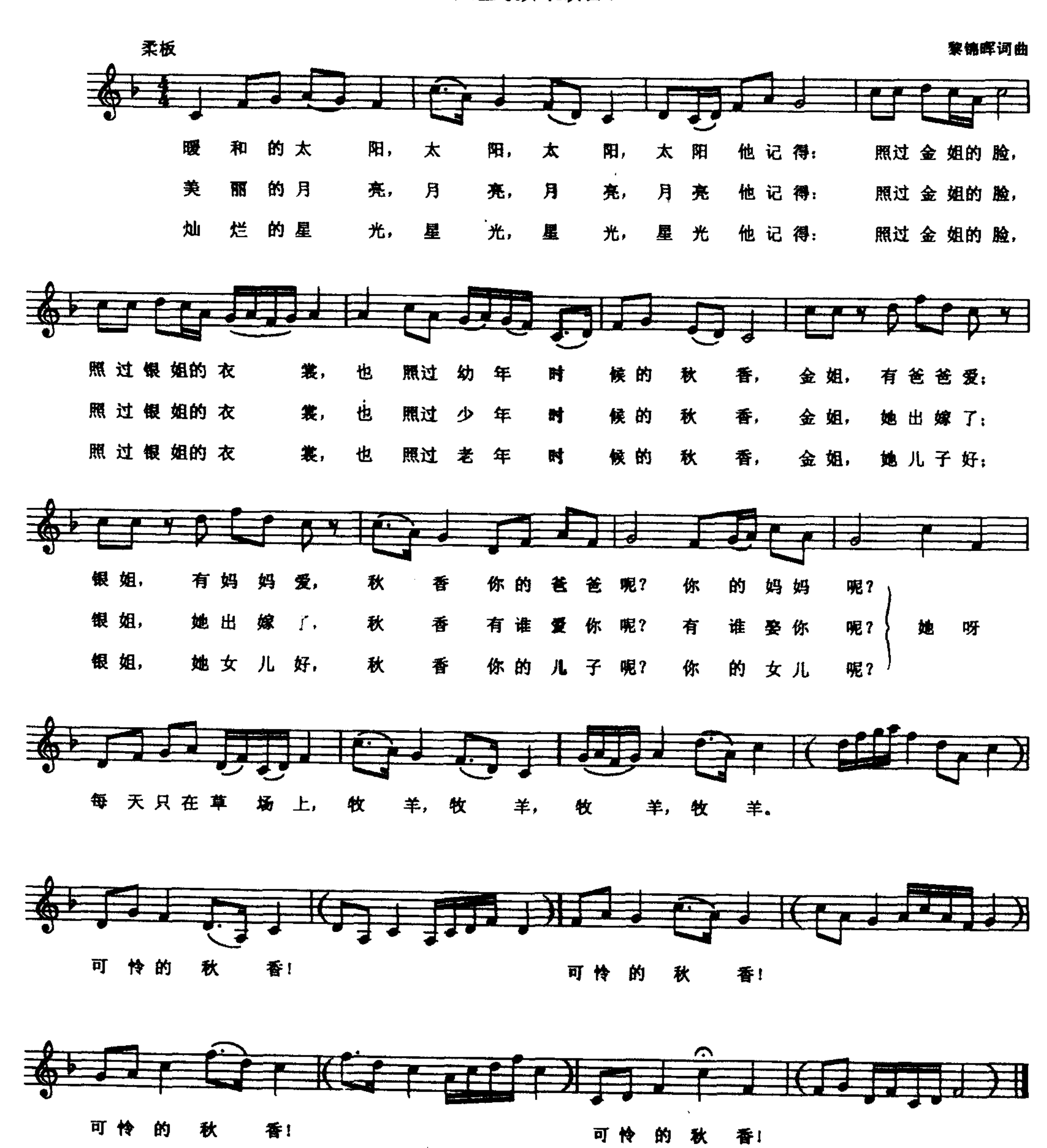
第四，一切布景和化装都要儿童们亲自出力，这个除开利用它采入手工、图画、卫生、及一般作业的材料以外，还可以锻炼他们思想清楚、处事敏捷的才能。……

第五，学校中表演高尚的歌剧，是学校生活中最有价值的举动，……对于社会教育有极大的帮助，……一面又可以在无形中使民众渐生尊重一切艺术的心情……“

在黎锦晖２０年代所写的２４首儿童歌舞表演曲中，以《可怜的秋香》、《三个小宝宝》、《老虎叫门》、《寒衣曲》、《好朋友来了》、《谁和我玩》、《努力》、《蝴蝶姑娘》等影响最为突出(2)。这些作品的歌词和音乐几乎都是他一人所写，从其作品内容、文字用语、旋律风格和节奏特点，都表现出他善于结合儿童的生活现实、抓住儿童的生理、心理特点，去选择题材、构思情节、并以儿童能理解的、富于形象性艺术语言去进行表达。特别是其歌词语

言和歌唱语言的高度口语化，和旋律进行的优美动听、平易通顺，可以说在当时我国的儿童音乐创作中，是独一无二的精品。因此，这些儿童歌舞表演曲不仅当时受到广大少年儿童的喜爱，而且一直到新中国成立后的几十年间，仍在我国幼儿歌舞教育中保持其深远的影响。

例 29：《可怜的秋香》



过去人们常说黎锦晖在２０年代一共创作了１２部儿童歌舞剧，其实，从第一部《麻雀与小孩》开始，一直到２０年代末的《小利达之死》，他一共创作了１１部儿童歌舞剧。另一部《长恨歌》，是他根据古代著名诗人白居易的同名诗篇改编的一般歌舞剧的尝试之作，后来他一直没有付之公开出版。从艺术形式上讲，他最初的儿童歌舞剧的风格与他的儿童歌舞表演曲也很相近，只不过它在歌舞表演外，还有根据不同角色所构成的简单剧情、和一些角色的简单对话。后期的此类作品，则更接近于小型歌剧的特点，即演剧的成分逐

渐增加、而歌舞的成分逐渐减少了。尤其以他的《小小画家》，黎锦晖已经在其音乐创作中基本上解决了对主要角色的音乐形象塑造和音乐性格刻画。
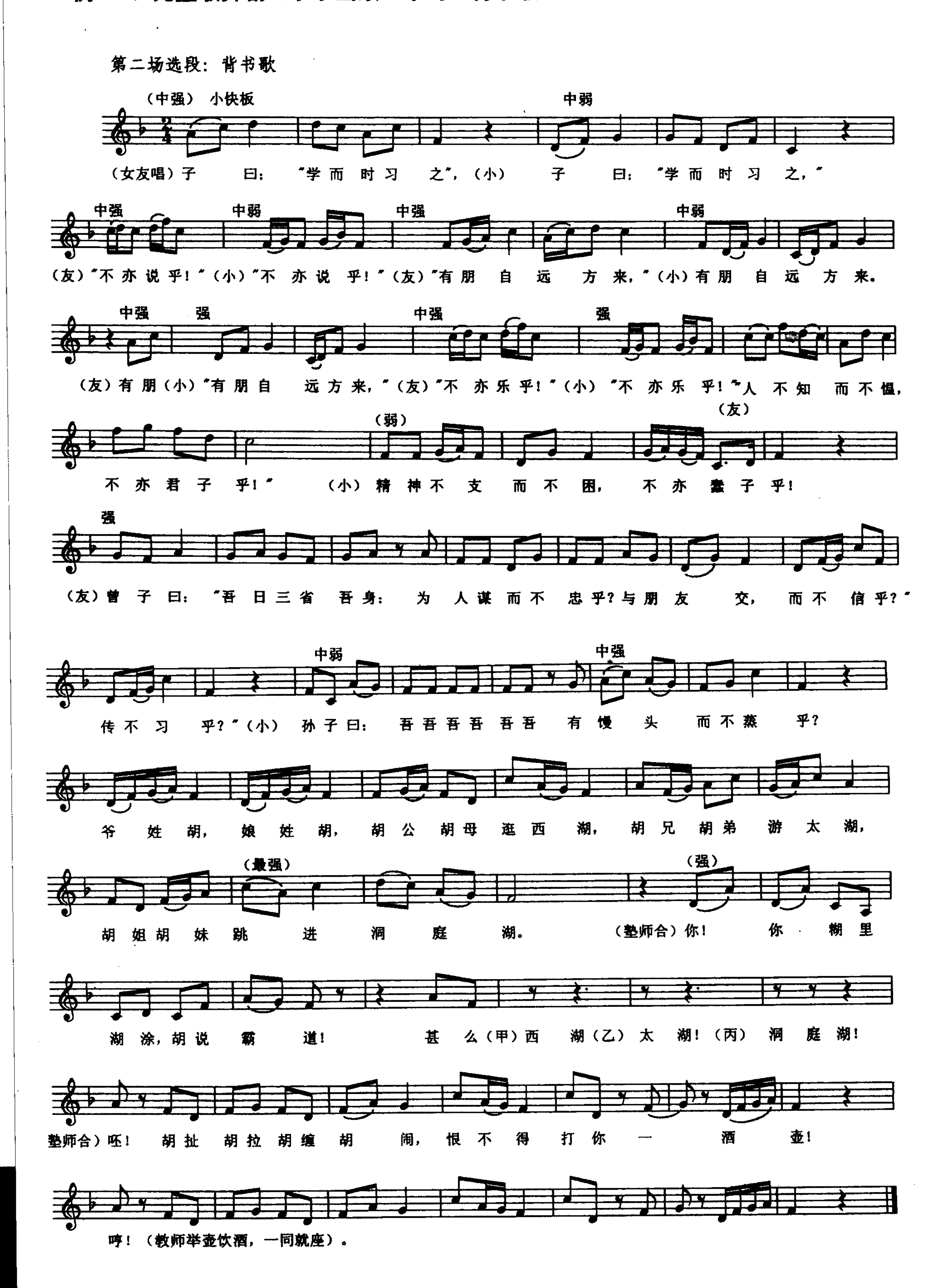
黎锦晖的儿童歌舞剧也是由他自己编剧（包括舞台设计等）、自己写词、自己作曲。他在这些作品的创作中既注意了儿童富于幻想、想象的特点（如适当吸取神话的题材，运用动物拟人化的手法等），同时，又非常注意以生动的艺术形象向少年儿童进行新思想的启蒙教育。如《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《三蝴蝶》等作品，就是以拟人化的手法教育儿童热爱自然、热爱生活、热爱幼小动物、崇尚自由、和要相互帮助的思想；《月明之夜》则歌颂了现实生活的幸福，破除迷信神仙世界的思想；《春天的快乐》、《七姐妹游花园》宣扬了真正的快乐建立于勤劳、真正的美蕴藏在不拘贵贱的广博的爱之中的思想；《神仙妹妹》、《小羊救母》等则说明了勇敢、机智、团结、可以达到"以弱胜强"的真理；《小小画家》则批判了当时仍有人坚持封建旧教育的影响，积极提倡注意发展儿童个性的、"因材施教"的新教育思想。这些作品尽管在其艺术水平上存在一定的差别，但都达到了符合少年儿童喜闻乐见的原则和效果。只有《最后的胜利》是他唯一有意识结合现实政治、歌颂北伐战争，反对帝国主义和封建残酷统治的尝试之作。但它在内容的表达上比较肤浅、概念化，艺术技法也显得相当幼稚粗糙。

关于音乐的创作，黎锦晖对最初的几部儿童歌舞剧，基本上没有完全突破原来学堂乐歌所采用的"选曲填词"的方式来进行编配，而由他自己进行创作的段落较少。如在《麻雀与小孩》中，全部8个曲子中完全由他自己创作的只有一首。在其《葡萄仙子》和《月明之夜》的两部作品中，尽管创作乐曲的比例稍有增长，但多数仍沿用"选曲填词"的方式来写的。依据传统的方式所写的音乐不能说一定就不好，但终究在一定的程度上限制了作者的创造性和音乐的戏剧性。但是，渐渐他是朝着不断增加自己创作的分量、不断压缩"选曲填词"的分量的方向发展。到《小小画家》则几乎全部的音乐都是作者根据剧情和歌词的要求进行新的创造了。因此，也就是在这部作品中，才充分显示出作者对人物性格（尤其是儿童、或童话式的动物拟人化）的音乐刻画，以及对音乐戏剧化的突出才能的发挥。例如《小小画家》第一场第四曲"打盹曲"和第二场第九曲"我要睡觉"，都是成功地塑造小小画家在不同条件下、既纯朴又天真的性格的唱段。例30(见86页)

在这部作品中，对作为次要人物的三位老师的出场曲，作者利用了脸谱式的简炼笔法，着重对这些推行封建式教育的代表人物进行了讽刺。而第二场第四段"闹学"中的"背书歌"，这是属于将不同性格的人物集中在一起，进行正面交锋的、戏剧性高潮的场面描写，充分标志黎锦晖通过自己多年对儿童歌舞剧创作的辛勤实践，他已经对如何处理歌剧创作积累了宝贵的实际经验。

黎锦晖的儿童歌舞音乐作品之所以为广大青少年所喜爱，除了上述有关题材内容、旋律写作等方面注意结合青少年的生理、心理特点外，他十分重视作品音乐的民族特色和通俗易唱。这也是他的作品对中国当时的青少年能较快理解和掌握，对当时中国听众感到十分亲切的主要原因之一。这一点同他从小就广泛接触我国的民间音乐，同他会演奏多种我国的民族乐器，以及同他很熟悉我国传统的、"以腔填词"的创作方式有很大关系。在他的不少作品中曾大量吸收我国各种民歌小调的曲调、民族器乐和戏曲、说唱的曲牌等。例如在他的《麻雀与小孩》中，就曾吸收了城市小调《苏武牧羊》、《银绞丝》、器乐曲牌《大开门》等曲调，给以填词(5)；而在《葡萄仙子》中也曾引用了相当数量的各种民间音调进行

例30：儿童歌舞剧《小小画家》中的"背书歌"



填词①。类似的例子还可举出很多。

当然，从另一个角度讲，这也与黎锦晖本人对新的作曲技术理论基础比较薄弱有一定的联系。关于这一点，现在我们有些评论存在对他作了不够恰当的美化的情况。其实黎锦晖本人，对此倒采取比较实际的态度。例如，在50年代中期，他曾作过如下的回忆：

"……从1920年起，由于广大群众的鼓励，促使我把民间音乐为主，配合古乐、雅乐、西洋歌曲来编写儿童剧。早期，有些硬搬、硬套，按谱配词。不过《小小画家》的曲调，除开主题吸取了'湖南锣鼓曲'的素材外，其余依据古典或外来曲调的形式，戏曲或曲艺的腔调进行创作，始终注意保持民族传统音乐的风格和符合儿童心理的情调。……可惜我从小至今不曾受过正规的音乐教育，创作的能力有限……"②。
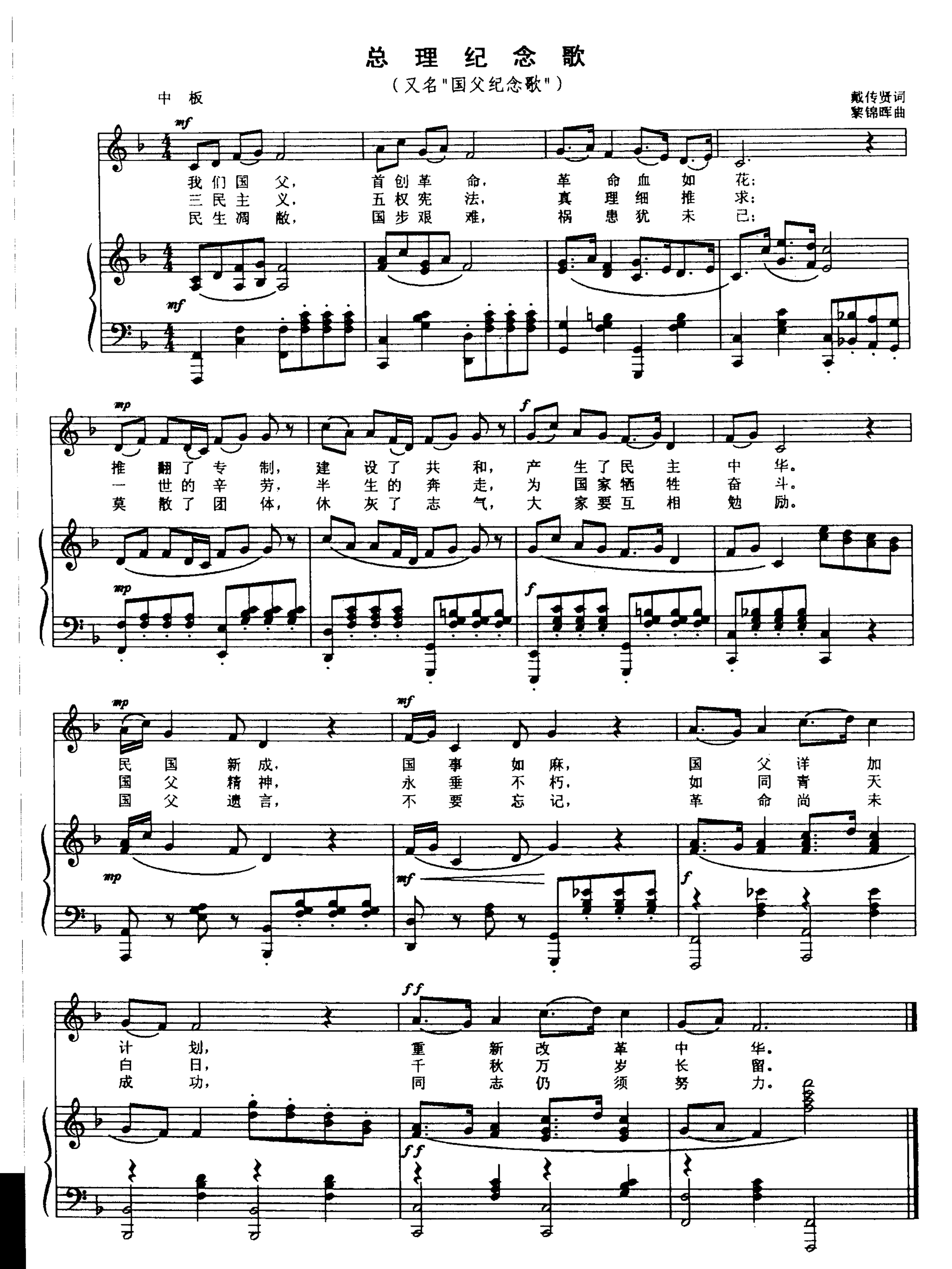
三，黎锦晖的其他创作：

在黎锦晖创作这些儿童歌舞音乐的同时，他还创作了一定数量的学校歌曲和社会群众歌曲。其中有些也因其曲调的流畅、曲调与歌词的密切结合，得到了当时广大群众的喜爱。例如，1925年他为悼念孙中山的逝世和丰功伟绩，创作了一首《总理纪念歌》，就是一个突出的例子。例31(见88页)

黎锦晖对他1923年所写的歌舞剧《长恨歌》并不满意，因此，这也是他20年代所创作的歌舞剧中唯一没有付之出版的一部。随着20年代后期我国政治形势的变化，黎锦晖对成人的歌曲和成人歌舞的兴趣又开始有了新的发展。首先，从1927年开始他就着手进行所谓"家庭爱情歌曲"的创作，写了后来曾一度在社会上红极一时的《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《花生米》等。这些歌曲从题材内容、到音乐情调，都迎合了一部分市民的、日益滋长的庸俗趣味，迎合了唱片、印刷等出版商的赢利要求，给当时的社会文化生活、特别是对广大青少年的健康成长，造成很不好的影响。同时，这些作品的艺术上讲，黎锦晖仍然比较注意其音乐的"通俗性"，在大量吸取我国民间音调的基础上生硬地将外国歌舞（如美国的爵士、东南亚的城市歌舞等）音调和节奏拼接在一起，从而形成我国30年代一种"洋金浜"式的、通俗音乐风格。这种风格迎合了在资本主义上海滩的条件下一部分审美趣味平庸的、中下层市民群众及其知识分子的、空虚苍白的精神生活的需要，同时这些作品在艺术上也确实大多相当肤浅、甚至粗糙。因此，它们的产生和在社会的传播，也理所当然地遭到当时一部分社会舆论的谴责和批评。尤其到30年代初期，他甚至一度发展到一发不可收拾的地步，而且，也反映出他自己与当时时代潮流几乎处于背到而驰的状况。

30年代初，黎锦晖开始参与当时电影界的活动，他曾为之写了不少电影歌曲和电影歌舞音乐。黎锦晖已经将自己的兴趣和注意力从少年儿童转向了成年男女。如1931年为故事片《歌场春色》写了《青春之乐》、为故事片《银汉双星》写了《双星曲》，1932年为故事片《一夜豪华》写了《蝶恋花》、为故事片《游艺大会》写了《伟大的爱》，1933年为故事片《春潮》写了《回来吧》，1935年为故事片《梨花夫人》写了《青春欢唱》、为故事片《桃花梦》写了《金钱世界》，等等。其中最值得注意的是，他于1932年为天一影片公司拍摄彩色有声歌舞片《芭蕉叶上诗》所写的音乐。这是黎锦晖有关成人歌舞探索的得意之作，但聂耳在当时就曾撰文《黎锦晖的"芭蕉叶上诗"》公开点名批评了这部作品。聂耳在文中讥讽地引用一位朋友的话说："《芭蕉叶上诗》是一部有声有色的

例31：歌曲《总理纪念歌》


总理纪念歌
（又名"国父纪念歌"）
中板
戴传贤词
筝锦晖曲
我们国父，首创革命，革命血如花；推翻了专制，建设了共和，产生了民主中华。民国新成，国事如麻，国父详加计划，重新改革中华。
三民主义，五权宪法，真理细推求；一世的辛劳，半生的奔走，为国家牺牲奋斗。国父精神，永垂不朽，如同青天白日，千秋万岁长留。
民生凋敝，国步艰难，祸患犹未已；莫散了团体，休灰了志气，大家要互相勉励。国父遗言，不要忘记，革命尚未成功，同志仍须努力。

歌舞对白片，里面有激烈的战争，有伟大的恋爱，有紧凑的穿插，有美艳的歌舞、有滑稽、也有眼泪，更有爱国的精神"。

但聂耳接着又指出其实质：

"……在舞台上所演的差不多是内中一部分吃醋的故事。"

聂耳在《中国歌舞短论》中对黎锦晖这一艺术新倾向提出了更鲜明而由衷的批评：

"黎锦晖不怕苦带领了一班红男绿女东奔西跑，国内国外，显出了十几年的软功夫，佩服！

佩服！……香艳肉感，热情流露，这便是十几年来所谓歌舞的成绩。……口口声声唱的是艺术，是教育；然而，那么一群——表演者——正是感着不可言状的失学之苦。什么叫社会教育？儿童教育？唉！被麻醉的青年儿童，无数！无数！……亲爱的创办歌舞的鼻祖哟！你不要以为你有反封建的意识便以为满足！你不听见这地球上有着无穷的一群人在你的周围呐喊，狂呼！你要向那群众深入，在这里面，你将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂！那条才是时代的大路！"

根据黎锦晖后来所写的回忆录中，也曾对当时（指１９３３年至１９３６年间）情况做了如下的检讨：

"……歌舞剧《花生米》……《桃花太子》，令人啼笑皆非。上述二剧中，请人教会许多下流的美式舞技插入，音乐大都仿用爵士风格，表演方面也搀进了美国影片中的派头。即使这样来迎合小市民的胃口，但国难当前，救亡运动的潮流已起，所谓票房价值每况愈下，终于不能支持。……'明月'的堕落我个人责任很重，而舞艺走上邪路，我也曾起推动的作用。"

１９３６年黎锦晖听从田汉的劝告，终止了他的所谓歌舞事业，结束了与“明月歌舞剧社”的关系，离开上海回归故里长沙，重新从事有关平民教育的工作，并创作了一系列乡村民众歌曲、乡村小学生歌曲、和一般的抗日歌曲。后来，又长期投入戏剧和电影的配乐等工作。但是，这些作品在当时的社会上、以及在他自己的创作道路中已经均没有什么特殊的意义了。

四，其他儿童歌舞剧创作：

与黎锦晖同时、并受黎锦晖的影响，２０年代后还有一些主要从事普通学校音乐教育的音乐家，也对创作和排演儿童歌舞剧发生浓厚的兴趣。其中以沈秉廉、陈啸空、邱望湘等人的作品影响较为突出。如沈秉廉④的《面包》、《广寒宫》、邱望湘的《天鹅》、陈啸空的《名利网》、钱君匋的《三只熊》等。由于这些作品的作者都是出自吴梦飞和刘质平领导的上海专科师范学校，比起黎锦晖应说是受到了较正规的音乐专业教育。因而，在他们的这些作品中，对作曲技法的运用上显然要比黎锦晖有明显的提高（如他们一般均加上了钢琴的伴奏和运用了初步的多声作曲技法等）；对作品的结构和篇幅看，也比黎锦晖的此类作品要显得更发展、更完整、更接近西洋的小型歌剧了。另外，这些作者又都是毕业后长期从事中小学校普通音乐教育、或与之密切有关的音乐编辑等工作。他们的音乐语言也比较符合青少年的气质与特点。因而，他们的这些作品，在当时的中小学校里也是比较得到广大学生的欢迎的。

但是，或许正是上述原因，当时他们的这些儿童歌舞剧的流传，反而远不如黎锦晖的作品那么宽广、那么迅速、那么深入。这里除了有一个客观条件（如对不具备钢琴或小乐

队，对不熟悉五线谱的学校和学生讲来，就难以演出邱望湘等人上述作品）的原因外，在作品音调的民族风格和作品的曲调与歌词的密切结合上，他们显然都不如黎锦晖所处理得那么精彩，可能也是其重要的原因之一。

第二节 国乐改进刘天华

"五四"新文化运动不仅推动了我国早期的音乐家积极投入我国近代新音乐文化的建设和发展，还推动了一些关心我国民族传统音乐文化建设的、具有远见卓识的音乐家，积极探索有关如何借鉴西洋音乐的经验、以改进和创造我国的新国乐事业的发展。一时间，无论南方、北方，都有一些爱好和关心国乐前途的音乐家（特别是音乐教师）在思考着、摸索着。其中影响最突出、成就最高的是刘天华。

一，刘天华的生平和创作道路：

刘天华（1895—1932），原名寿椿，江苏江阴人。他的父亲刘宝珊，是清末的秀才，曾热心发展新教育、在其家乡创办了一所新学堂"翰墨林小学"。他的哥哥刘半农，即后来我国"五四"新文化运动的主要代表、文学家、北京大学的名教授。他的第第刘北茂，曾毕业于燕京大学主攻外国文学，后转入重庆国立音乐院，主要从事二胡的教学，以继承其兄的遗业，同时还兼任外语教学。

刘天华自幼就受到新式教育的熏陶，１９０９年入常州中学⑴学习，并积极参加了学校的各种音乐活动。"辛亥革命"时期，学校一度停学，他曾参加当地的革命团体"反满青年团"，任其鼓号手。１９１２年，家道衰落，他又随其兄赴上海谋生，他考入一个演"文明戏"的"开明剧社"，从事其乐队的吹奏工作，并就此萌发了终身从事音乐事业的职志。当时，他不仅对西洋铜管乐的吹奏比较熟悉，并开始自学钢琴、小提琴、音乐理论等。１９１４年他回到家乡江阴，在华墅小学当教师。１９１５年，他回到其母校常州中学任教。从这时起，他开始对我国民间音乐发生浓厚的兴趣，并广泛结交各种民间音乐家及艺人，向他们学艺。如１９１７年夏，他向江南名师周少梅学习二胡及琵琶；１９１８年他专赴南京向崇明派琵琶大师沈肇周学习其所传的《瀛州古调》。⑥他就是这样，利用教学之余勤奋钻研我国极其丰富的民族音乐遗产。在短短的几年间，不仅较好地掌握了二胡和琵琶的演奏技艺，还熟悉了三弦、笛子、古琴等民族乐器的演奏，以及广泛接触了昆曲、京剧、丝竹乐、锣鼓乐，和民间僧道等宗教音乐。在这期间，他认真思考了有关国乐改进的问题，并着手进行有关民族器乐创作的尝试。如二胡曲《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》的初稿，即动手于这段时间。

１９２２年，应聘到北京大学附属音乐传习所任其国乐导师⑦，随后经萧友梅的推荐，有先后在北京女子高等师范学校及北平艺术专门学校兼课。这时，他尽管已是身兼几所高等学府的教授，为了进一步提高自己的音乐修养和技艺，他曾非常勤奋地向俄藉教授托诺夫学习小提琴，后来还向俄藉欧罗巴教授学过小提琴、向美藉范天祥教授学过作曲理论（作为交换条件，他教范天祥琵琶演奏）。同时，他仍尽一切可能的机会向民间艺人广泛学习我国的民间音乐。１９２７年秋，在他的倡议下，正式成立了有志进行国乐改革的"国乐改进社"，并完全以私人的力量编印出版了１０期《音乐杂志》。当时，奉系势力控

制了北洋军阀政府，其教育总长刘哲悍然下令将北京各国立学校内的音乐系科统统撤消。与此同时，南方成立了南京的国民政府，蔡元培任其“大学院”（相当于现在的高等教育部）院长，萧友梅随即南下，在上海创办了国立音乐院。１９２８年奉系军阀势力退出北京，刘天华与杨仲子等立即向政府呼吁在北平也筹建另一"国立北平音乐院"。但是，这一计划终因种种原因而未能实现，他们只能仍在北平大学艺术学院及北平女子文理学院音乐系继续任教。１９３２年6月８日，刘旎不幸因染猩红热症而逝世，时年仅３７岁。

二，艺术思想：

刘天华是在"五四"新文化运动的影响下投身于音乐事业的，因此，有关"五四"所积极倡导的"民主"与"科学"的新思潮，以及胡适、刘大白等人提出的"平民文学"和蔡元培提出的"美育"等新观点，都曾对他有过较深的影响。刘天华一生的艺术理想和实践，可以归结为一点，即"国乐改进"。这正是与我国当时所有拥护"五四"爱国与民主精神的知识分子的追求，是一脉相通的。刘天华的爱国主义，具体体现为他在艺术上坚定地立足民族、发扬和开创国乐的新传统，以及在他创作中所抒发的、对处于军阀统治条件下的现实的不满和对未来仍抱着光明理想的追求。刘天华的民主精神，具体表现为他既重视对我国传统民族民间音乐遗产的继承、又重视对外国音乐的科学理论和经验的借鉴，以"兼收并蓄"的方针、从中西音乐文化的交融中去推进我国民族音乐事业的新发展；以及他接受"平民文学"的思想影响，选择了在当时音乐界不被重视、而与人民大众密切相联的"二胡"作为自己实现其"国乐改进"理想的主要突破口。

关于上述艺术理想，刘天华本人曾过有一系列具体的言论，给予明确的阐述：

"改进国乐这件事，在我脑中蕴蓄了恐怕已经不止十年。我既然是中国人，又是以研究音乐为职志的人，若然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是恨惭愧的事"。

"发展国乐断不能抄袭外国的皮毛以算数，……也不能死守老法，固执己见以算数。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作之中，打出一条新路来。"

"……论及胡琴这乐器，从前国乐盛行时代，以其为胡乐，都鄙视之；今人误以为为国，一般贱视国乐者，亦连累及之，……。然而环顾国内：皮黄、梆子、高腔、滩簧、粤调、徽调、汉调，以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，那一种离得了它。它在国乐史可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。…有人以为胡琴上的音乐，大都粗鄙淫荡，不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知音乐的粗鄙与文雅，全在演奏者的思想与技术，及乐曲的组织，故同一乐器之上，七情具能表现，胡琴有何能例外？"

"我以为在这样音乐奇荒的中国，而又适值民穷财尽的时候，不论那种乐器那种音乐，只要能给人们精神上些少的安慰，能表现人们一些艺术的思想，都是可贵的。……并且在今日的中国，或者窝窝头与草鞋的用处比大菜皮鞋还要大些。所以，我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众。否则，以音乐我贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿。"

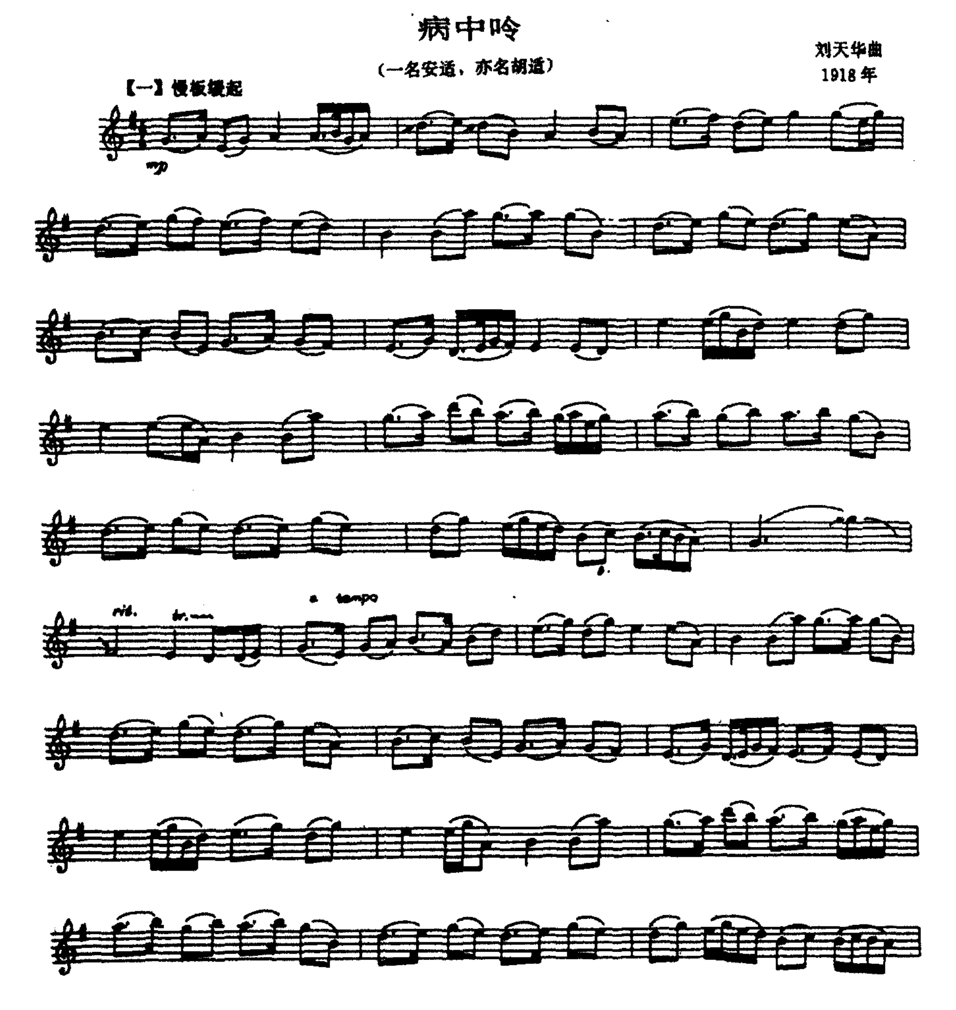
由此可见，刘天华的艺术见解是多么鲜明地体现了他对祖国、人民的深厚情感和多么鲜明地体现了"五四"新文化所高举的"科学"和"民主"的精神？从当时我国的新音乐文化建设还处于摸索、初创的阶段，他在艺术上就有如此的坚定、深刻、明晰的见解，无疑是非常难能可贵的。

三，艺术成就：

刘天华不仅在艺术思想提出了上述完整、深刻的见解，更重要的是他一贯努力通过自己在音乐创作、表演、教学、以及其他有关音乐的社会活动，全面、踏实地具体实践自己的上述主张。他的创作虽然主要局限于二胡、琵琶两个领域，写了为数不多的作品。但这些作品都是他对当时社会生活现实具体而真实的反映，也是他坚持以"国乐改进"的抱负与主张、去进行艰巨艺术实践的主要劳动结晶。有一点必须指出，刘天华并不是一位专事音乐创作的职业作曲家，他的主要职业是从事二胡与琵琶演奏的教师（包括有关对外辅导和演出工作）。此外，他还需要参与一定的社会活动和科研工作。音乐创作实际上只是他课余的、带有实验性的艺术实践。因而，他能投入于创作的时间和精力都极其有限，具体的成果总计只有二胡独奏曲１０首、琵琶独奏曲 3 首、丝竹合奏曲 1 首，以及二胡练习曲一套（共４７曲）、琵琶练习曲一套（共１５曲）。但又必须指出，在刘天华进行这些二胡与琵琶创作之前，除了琵琶还有一定数量的、古代流传下的传统独奏文献外，二胡还主要只是一种为民歌、戏曲、说唱的伴奏乐器，或仅作为老百姓茶余饭后随便奏些民间小调的、自我消遣的"玩意儿"，根本谈不上作为一种独奏艺术的品种，因而也谈不上有多少传统的音乐文献可言。至于这两种乐器的、具有一定分量的、新型独奏创作，当时更是还处于无人敢于问津的状况。特别是他的这些二胡独奏曲，为这一具有悠久历史的、与我国广大群众密切相连的乐器，开创了作为一种独奏乐器的历史新篇章。

刘天华第一首二胡独奏曲《病中吟》（又名《安适》）的初稿完成于１９１８年，当时正处于"五四"运动的前夕，也是他跟随周少梅学习二胡的一年之后。⑿刘天华通过这

例 32：二胡曲《病中吟》（刘天华）的开始及结尾



【二】较前段略快

【三】慢板（速度同〔一〕段）

【尾声】快板

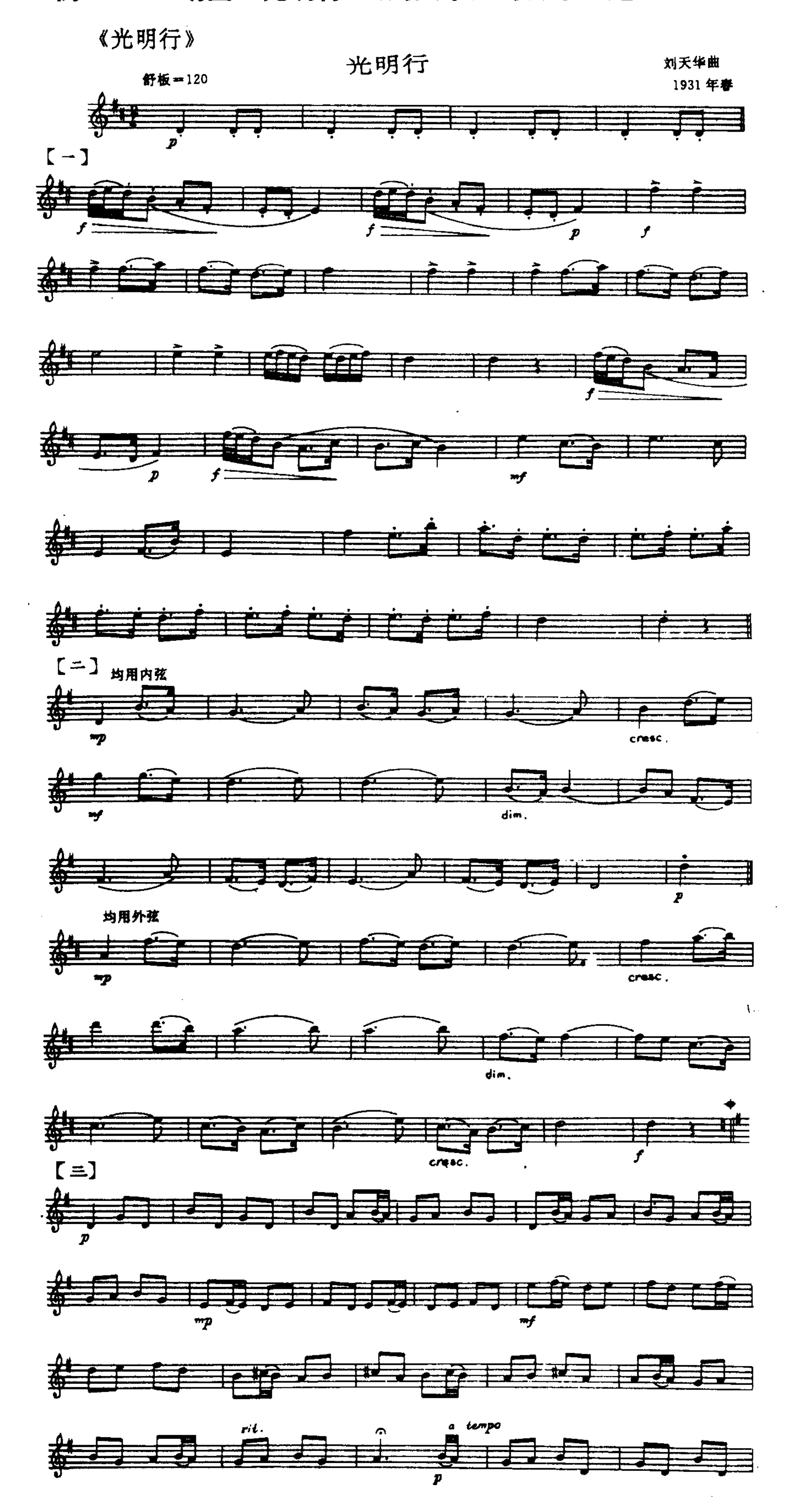
Fine

首作品表现了对当时社会现实的不满、和企图与之抗争而最终仍无法挣脱的内心伤痛，从中比较深刻、真切地反映了作为一个生活在军阀统治下的中国知识分子那种不甘心沉默、又看不到出路的苦闷、傍徨心情。类似的情感，在他后来的二胡曲《苦闷之讴》、《悲歌》、《独弦操》等作品中也得到不同程度的表现。

二胡曲《良宵》（又名《除夜小唱》）的初稿，完成于１９２８年1月２２日。当时正是他积极倡导的"国乐改进社"正式成立、以及以改进国乐为主旨的《音乐杂志》刚刚创刊不久。艺术事业上的进展和得到各方面的支持，给作者带来了短暂的希望和信心，使他的内心油然滋生出汩汩欢欣暖流。说明中国的知识分子即使处于逆境的重压下，他们并没有完全消极颓丧，他们对未来光明的前途仍有所追求，仍抱着乐观的幻想。类似情感的作品，在他的琵琶独奏曲《改进操》（作于1927年12月18日）和二胡曲《月夜》（初稿写于1924年8月、发表于1928年）和《闲居吟》（写于1928年6月）⒀等作品中也得到了不同程度的表现。１９３１年春所创作的《光明行》中，上述情感的体现就显得更为鲜明、集中，全曲自始至终贯穿着明朗、欢欣之情，和奋发向上的力量。例33(见94页)

刘天华的创作中还有一些是属于对自然景色的描绘（如二胡曲《空山鸟语》、《月夜》等），以及对某些生活情景的感怀（如二胡曲《烛影摇红》、琵琶曲《歌舞引》、《虚籁》等）。
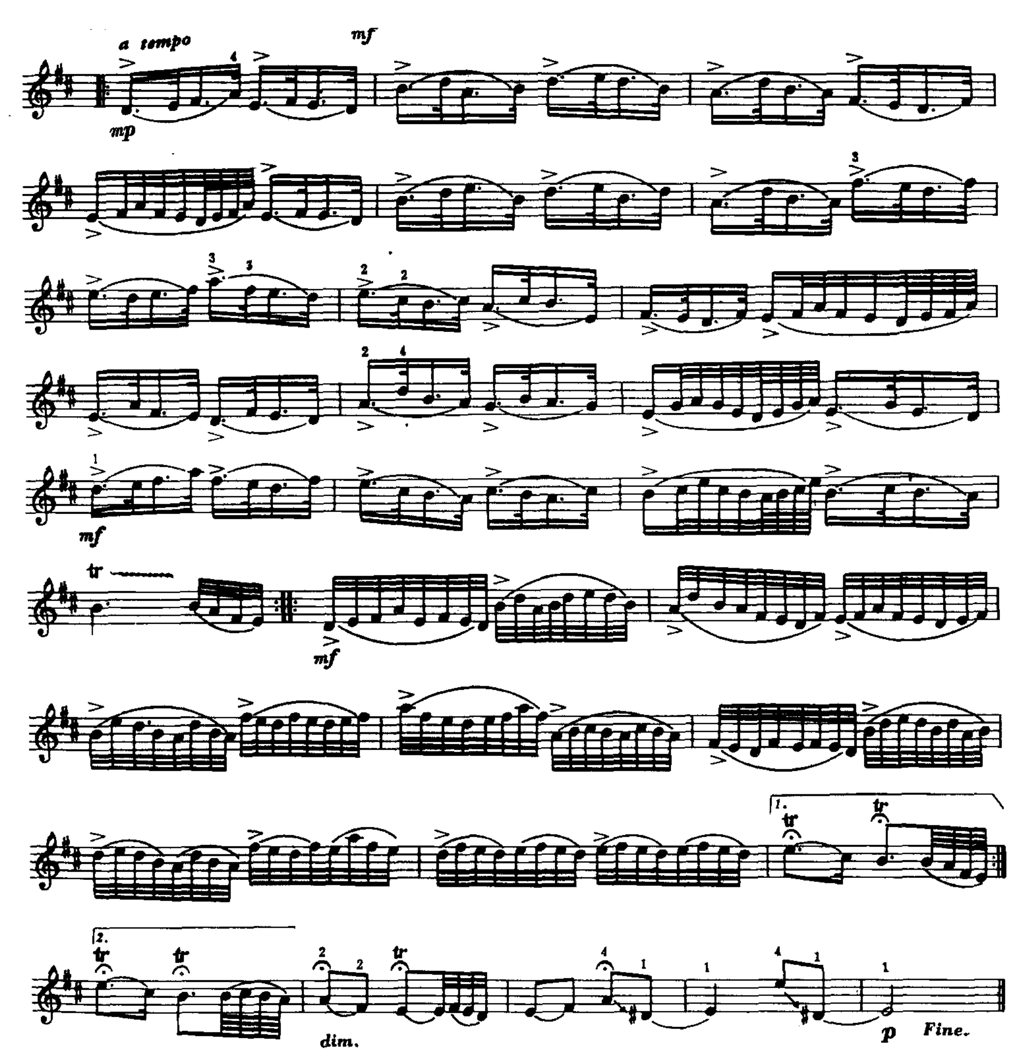
例33：二胡曲《光明行》（刘天华）的两个主题



这类创作尽管不象上述两类作品那样隐含明显的社会含义，但从中也透发了作者对幸福、光明生活的向往和热爱。而且，值得注意的是在这些作品的意境的塑造中，还能使人体会到一种有别于古代士大夫阶层那种风花雪月的、新的时代特质。
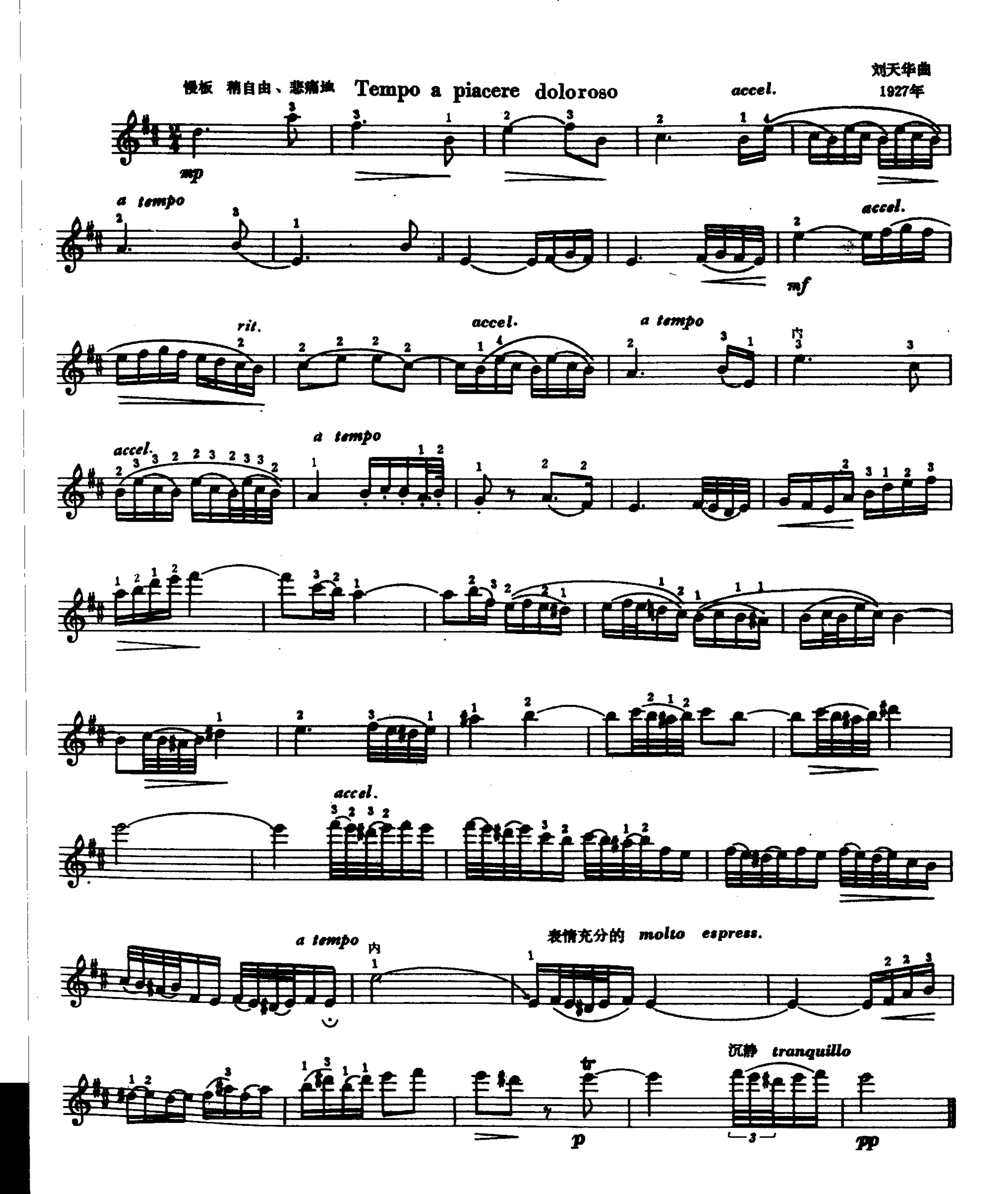
刘天华除了在这些作品的创作中触景生情地抒发他的各种生活感受外，更重要的是他有意识通过这些创作具体实践自己对"国乐改进"的种种理想。为此，他不知疲倦地广泛学习我国各种传统民族民间音乐，而且还严肃认真地学习现代作曲技法和小提琴、钢琴等西洋乐器的演奏。他就是这样以自己的实际行动通过具体的创作劳动去实践自己提出的："一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作中，打出一条新路来"。从而，使他的这些作品在艺术技巧和音乐风格上不断体现出新的风貌与素质。例如，从作品的形式结构和乐思的展开原则上讲，刘天华这些作品中，一方面他有意识保留了为我国民族音乐所特征的、"多段连缀"的结构特点、和以"主题音调作自由加花变奏"的乐思延展原则；另一方面，他又大胆吸收了为西洋器乐创作所典型的、以主题（或动机）音调的重复、移位重复、扩展、对比等乐思展开的原则；以及主题部（或段）通过"呈示、展开、再现"等三部性结构原则，以及主题部（或段）通过种种装饰性的变奏手法给以扩展的结构原则。由此，使他的这些创作在保持我国民族风韵的前提下、又体现出新的、中西交融的特色。如在二胡曲《病中吟》、《光明行》等作品中就吸收了上述西洋的三部性结构原则；在二胡曲《烛影摇红》中就吸收了西洋的主题加变奏的结构原则；而在二胡曲《苦闷之讴》中就吸收了西洋的"装饰变奏"的思维来展开其基本乐思的。（例 34）

例 34：二胡曲《苦闷之讴》的后半



关于乐曲音调的调式、调性、旋法等方面，刘天华也是一方面他坚定不移地将自己作品的音调建立在我国各种以五声性调式为特征的各种调式基础上，同时，他在不同的作品里也大胆吸收了西方的、以大小调为基础的各种七声调式，甚至还运用了上下半音运动的装饰性旋律进行（如二胡曲《悲歌》）:(例35)

例35：二胡曲《悲歌》后半



关于乐曲的节奏、节拍、速度等处理方面，以及与此相关的对待记谱法的改进，刘天华也是既坚持使自己的音乐能体现出我国自己的韵味、能适应一般的习惯用法，同时又根据内容的需要大胆引进一定的西洋音乐节律的因素和西方通用的记谱方法。如在二胡曲《烛影摇红》中，他大胆运用了我国传统音乐较少见的3/8 拍子和12/8 混合节拍；在二胡曲《闲居吟》正式发表时，他为了正确表明乐曲速度的丰富变化、不仅刊登了当时还常用的、但又经过他进行初步改良的工尺谱稿，又发表了他认为更能正确表明其节奏、速度变化的五线谱稿。在此曲的五线谱稿上，作者完全按照演奏的要求写上了速度用语（如"Andante cantabile", "Piu Mosso", "Adagio con espressione", "Allegro" 等）。对待其他乐曲（如《病中吟》、《月夜》、《悲歌》等）的记谱，尽管他遵照一般的习惯沿用了传统的工尺谱、但他同时实践了经他参照西洋简谱的方法，以加线等符号所作的改良。由此使我国这种传统的记谱法在乐曲的记量、以及适当运用各种表情术语等方面比过去有了提高。

关于乐曲的演奏法，刘天华不仅有意识在二胡曲中广泛吸取了小提琴的揉弦(vibrato)、颤音(trill) 的演奏法，还引进了跳弓 、断弓、颤弓、以及泛音（如《闲居吟》）等技法。此外，刘天华还大胆吸取我国其他民族乐器的演奏法来丰富二胡的演奏，如在其《空山鸟语》中曾吸取了民间大擂拉戏的模拟表现技法和快速的上下滑动演奏。

为了实现他这种融合中西的艺术理想，刘天华曾对传统的工尺谱的记谱法参照西方的“简谱”加以改进，他还具体进行了有关民族音乐的记录整理，如他为京剧大师梅兰芳出国演出所记录整理的《梅兰芳歌曲谱》就是一个突出的例子。他还对二胡、琵琶的制作提出了改革的建议，如提出了二胡的“固定音高定弦”、“六项十三品”的琵琶、以及“活动品位装置”等一系列主张。另外，为了使二胡及琵琶的教学进一步科学化，他曾编写了一套《二胡练习曲》及一套《琵琶练习曲》。

总之，刘天华以自己毕生的努力，特别是他从事艺术工作的最重要的1 5年（即1918年开始动手从事创作至1932年的突然逝世），通过从创作、演奏、教学、到理论研究的全面长期实践，使我国民族器乐发展开创了一条创新意义的新路，为我国民族器乐在整个专业音乐教育、音乐创作和表演事业中争得了一席不容忽视的地位，为我国民乐的发展开启了具有重大意义的历史新篇章。

附 注：

① 在《麻雀与小孩》的乐谱前，黎锦晖曾明确注明其"曲调来源"：1，民间乐 曲《大开门曲》；2，外国儿童歌曲《飞飞曲》；3，湖南民众歌曲《嗤嗤令》；4，创作《长白山曲》（傅先生作）；5，关外歌曲《苏武牧羊》；6，北五省通行的趣剧曲《银绞丝曲》；

在《葡萄仙子》的乐谱前，黎锦晖也加了一个"曲谱目录表"，其中说明：1，《香丝影》（潮州雅乐旧曲）；2，《心声》（新的创作）；3，《四季花过门》（中国民间旧曲）；4，《云中曲》（新的创作）；5，《卷珠帘》（湘南农家旧曲）；6，《伤风调》（新的创作）；7，《再会》（西洋歌曲）；8，《青春来》（新的创作）；9，《少年时》（西洋歌曲）；10，《太子弃楚》（民间歌剧谱）；11，《接姐姐》（民间旧曲）。

② 参阅《中央人民广播电台音乐部资料室供给资料：一，谈谈小小画家（黎锦晖）》

③ 参阅黎锦晖的《回忆‘中华’和‘明月’两个歌舞团的舞蹈》，载孙继南的《黎锦晖评传》第118页。

④ 沈秉廉（1909-—1957，笔名沈醉了），江苏吴县人。早年在上海专科师范学校学习音乐与绘画，音乐主要从师刘质平。毕业后主要在商务印书馆等单位长期从事编辑工作。

在音乐的著述方面，主要有为幼儿园、中小学生的学校歌曲、对外国歌曲的编译、以及对儿童歌舞剧的创作等。

⑤ 该校的校长即那时著名的音乐理论著作《中乐寻源》的作者童斐。

⑥ 周少梅（1885-—1938），江苏江阴人，在幼随其父学习多种民族乐器的演奏，尤擅长二胡及琵琶。1915年后，曾先后在江苏第三师范、常州中学等任国乐导师。沈肇州（1858-—1930），江苏海门人，是近代琵琶重要流派崇明派的代人物之一。"五四"前后，曾先后在南通师范、南京高等师范等任教国乐。辑有琵琶教材《音乐初津》和琵琶曲集《瀛州古调》。

⑦ 实际刘天华最开始是作为北京大学音乐研究会的国乐导师应聘、并报到的，在该年5月份的音乐会上他还以"寿椿"的名字参加了演出。当年秋，"音乐研究会"正式得到批准改为"音乐传习所"，他的任职也就与萧友梅、杨仲子一起顺势改了过来。有关情况还可参阅北京大学的档案、或韩国 的文章《从音乐研究会到音乐艺文社》及《北大音乐传习所研究》，载《韩国 音乐文集》（一）第38、65、71、74页。

⑧ 见刘天华《我对本社的计划》，载《国乐改进社成立刊》。

⑨ 见刘天华《国乐改进社缘起》，载《新乐潮》第一卷第1期，1927年6月。

⑩ 见刘天华《<除夜小唱>、<月夜>的说明》，载《音乐杂志》第一卷第2期，1928年2月。

⑾ 同⑩。

⑿ 关于这首作品的完成日期的说法还有几说：

1，"1913年8月他便开始创作第一首二胡曲《病中吟》的初稿。1915年……他完成了《病中吟》的创作。"（见《中国近现代音乐家传》第一卷，第282页）；

2，"《病中吟》（1915年初稿，1918年定稿）"（见袁静芳《民族音乐》 第81页）；

3，"……这首乐曲酝酿于1915年，初稿完成于1918年"（见孙继南主编的 《中外名曲欣赏》第51页）；

4，"1918年他在贫病中完成了二胡曲《病中吟》的初稿"（见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第392页、"刘天华"条）

5，根据1930年1月出版的《音乐杂志》上发表的该曲的曲谱上又注明"刘天华，1913年8月江阴"的字样，没有说明此日期是该作品的初稿日期、还是定稿日期。这里所写的"1913"年是否有笔误，值得研究。因为，在1913年时，他还只是一个跟着他的大哥一起在上海"开明剧社"的小乐队一起吹吹打打的年轻队员，对音乐的理论和作曲的技术可以说还知之甚浅，也没有象回到常州后那样认真从师学习二胡与琵琶。在这样的情况下，是否可能写出象《病中吟》那样、无论在作品的艺术性和对二胡演奏技术的专业性上均达到相当艺术水准的作品？

因此，对上述5说中，我倾向于"1918年完成初稿"之说。

⒀ 这首作品正式发表于1928年10月出版的《音乐杂志》第一卷第四期，但是，在其乐谱所作的文字附注上写的是："1918年6月北京"。当时，刘天华不在北平、而在常州教书，并经常去南京向沈肇州学习琵琶。而且，没有任何材料证明此曲也象《月夜》那样，曾先写初稿、后在发表时才作定稿。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的"刘天华"条目中，对此曲的创作年代也说的是"1928年"。因此，我怀疑《音乐杂志》上述的文字附注，有可能将1928年错写为1918年。是否如此，还有待进一步查清。

本节主要参考文献：

刘天华全集（刘育和编），人民音乐出版社，1998年
国乐改进社的《音乐杂志》，全部（1928-1932年）。
刘天华先生纪念册（刘半农编）1933年
黎锦晖评传（孙继南），人民音乐出版社，1990年。

中国近现代音乐史参考资料 · 第二编第二册（油印本），中国音乐研究所，1960年
黎锦晖年谱（孙继南），《齐鲁艺苑》1988年第1-4期。
黎锦晖的儿童歌舞剧（李群），《音乐研究》1981年第4期。
黎锦晖儿童歌舞音乐创作取得成就的原因（俞玉姿），《音乐研究》1991年第4期
五四时代优秀的民族器乐作曲家革新家刘天华先生(袁静芳)《人民音乐》1980年第6期
试论刘天华二胡曲的旋律特征(姜元禄)，《南艺学报》1980年第2期
刘天华 -- 杰出的民族音乐家(黎松寿)，《南艺学报》1981第3期
刘天华及其作品(张锐)，《江苏音乐》1982年第8期
刘天华的道路是一条改良的道路吗（黄国俊），《音乐研究》1981年第2期
阿炳与刘天华之比较研究(李西安)，《中国音乐》1983年第4期
让国乐与世界音乐并驾齐驱——刘天华对民族音乐的贡献（李民雄），《音乐研究》1982年 第2期
尊重前辈业绩 发扬民族音乐传统 -- 纪念刘天华诞辰百年（汪毓和），《人民音乐》1995年第7期

复习提纲：

一，名词解释：

《好朋友来了》
《烛影摇红》
《葡萄仙子》
《改进操》
《音乐杂志》
《梅兰芳歌曲谱》
明月歌舞团
国乐改进社
周少梅
刘半农
《面包》
《安适》
《总理逝世纪念歌》
《小朋友》
《天鹅》
《毛毛雨》
《月明之夜》
《除夜小唱》

二，思考问答：

简述黎锦晖的儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧的区别。
简述黎锦晖儿童歌舞音乐的艺术特色和成就。
简述黎锦晖前后期音乐创作的不同。
概述刘天华国乐改进思想的具体论述和具体实践。
刘天华二胡创作的艺术特色和成就。
简述刘天华国乐改进事业对中国民族音乐发展的影响。
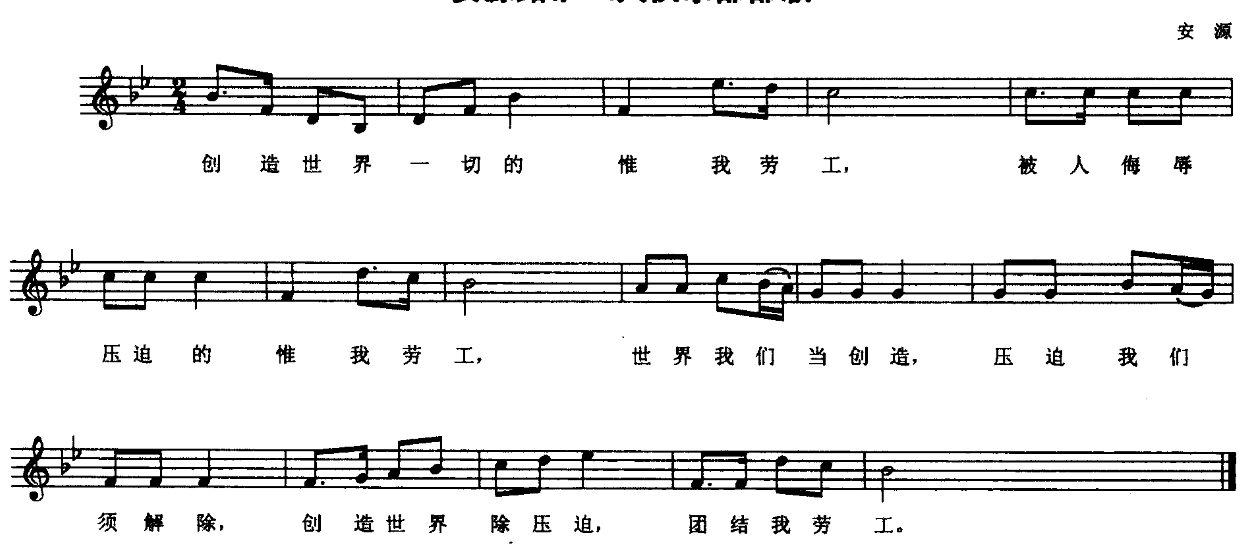
第六章
工农革命歌曲和根据地的音乐

第一节 工农运动中的革命歌曲

“五四”运动的掀起，中国共产党的成立，第一次国内革命战争的爆发等一系列重大的政治事件，在音乐领域中最直接、最鲜明的反映，就是出现了一大批具有无产阶级革命思想内容的工农革命歌曲。这些歌曲大多数是为了直接配合政治斗争需要而编写的，它们对当时的革命斗争，以及对唤醒广大工农群众曾起了不小的促进作用。

这些革命歌曲的作者，大多数是直接参与工农斗争的革命知识分子（有些就是当时的革命领导人，如瞿秋白、彭湃等同志）和工农群众自己。因此，这些歌曲的内容大多具有鲜明的阶级立场和深厚的革命热情，例如1921年长辛店工人纪念“五一”节时所唱的《五一纪念歌》，就明确提出“要把强权制度一扫净”、要实现“各尽所能、各取所需”的伟大革命目标；1922年安源矿工大罢工时期所唱的《安源矿工人俱乐部部歌》、《工农联盟歌》，则提出了“世界本是工农所创造”，以及消灭阶级压迫的要求；在《京汉罢工歌》中则表达了人们对“二七”惨案死难者的沉痛哀悼，并提出必须“打倒军阀方有幸福享”的口号。
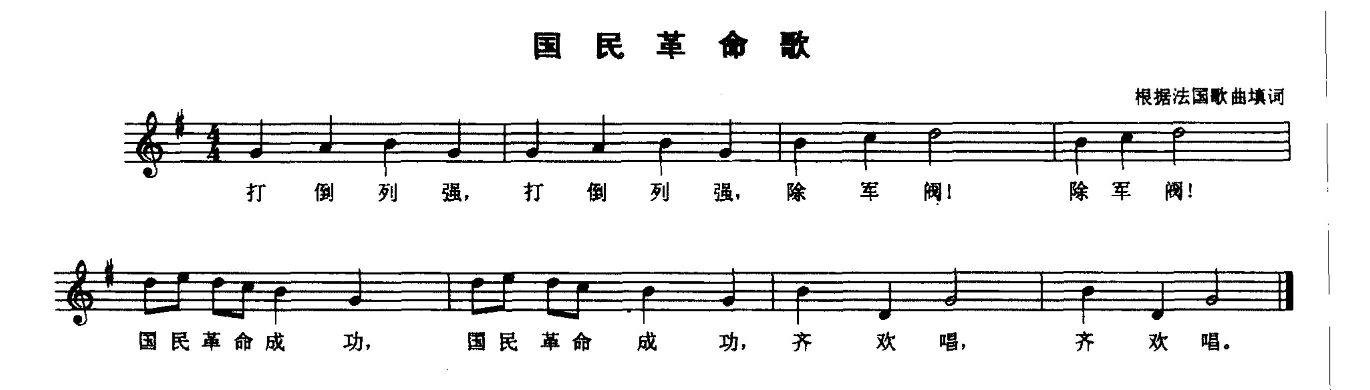
例36：《安源路矿工人俱乐部歌》
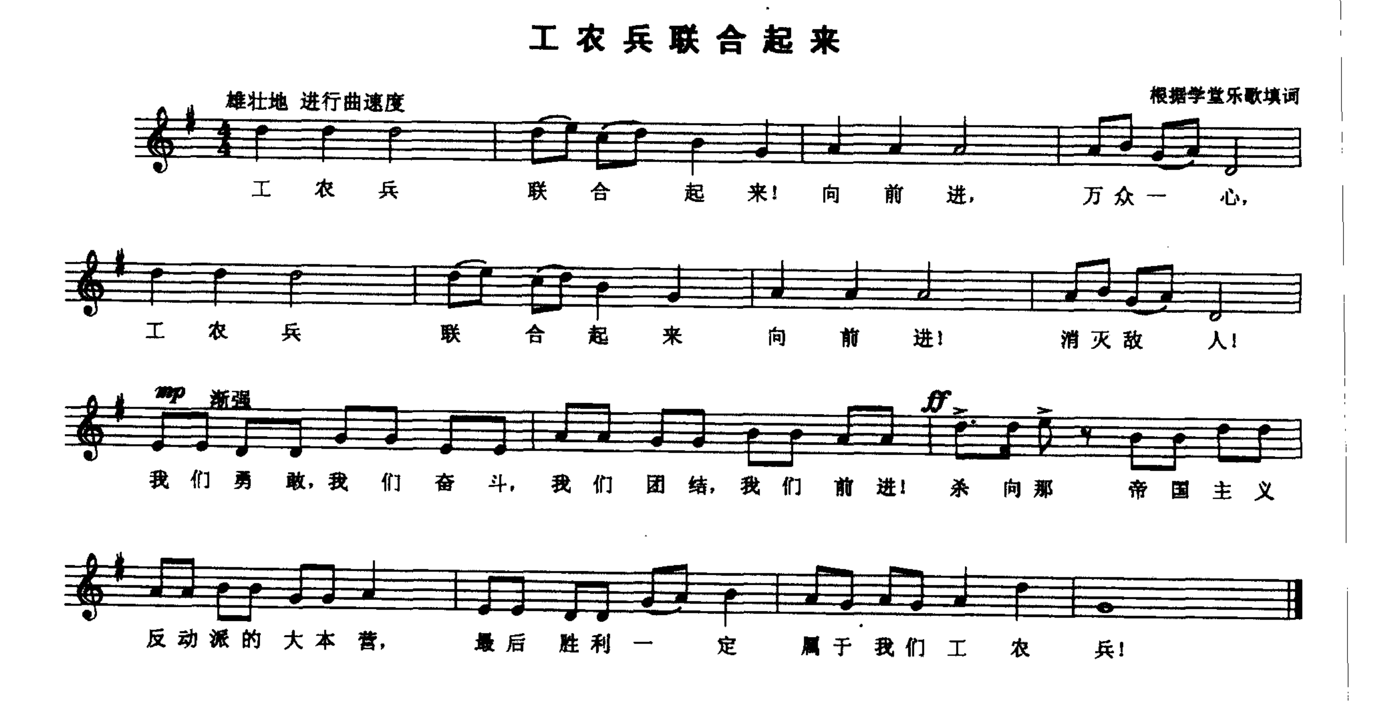


此外，在1925年全国性反帝斗争走向高潮的“五卅”运动中所出现的《五色国旗当中飘》、《五卅运动》，在北伐战争中所出现的《国民革命歌》（即《打倒列强》和《工农兵联合歌》），都鲜明地提出了必须联合广大工农群众、打倒帝国主义、打倒军阀买办的战斗号召。尤其是后两首歌曲，在当时的北伐战争中曾起了很大的作用，并且直到抗

日战争时期，它们仍作为群众性的战斗歌曲被到处传唱。

例 37：《国民革命歌》



例 38：《工农兵联合起来》

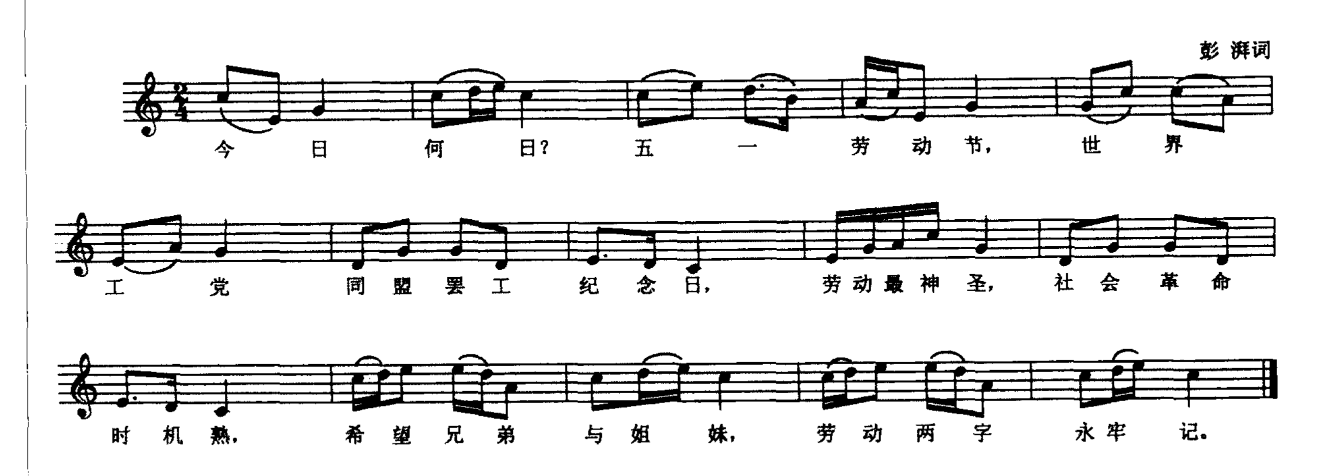


由于当时几乎还没有专业音乐家参加到这些斗争行列中去，同时也为了易于为广大群众演唱传诵，绝大部分的工农革命歌曲都是以现成曲调填新词而成的，例如《工农兵联合歌》、《最后胜利一定是我们的》、《赞颂劳动》等歌曲，就是以学堂乐歌《中国男儿》、《十八省地理历史》等曲调填词的。

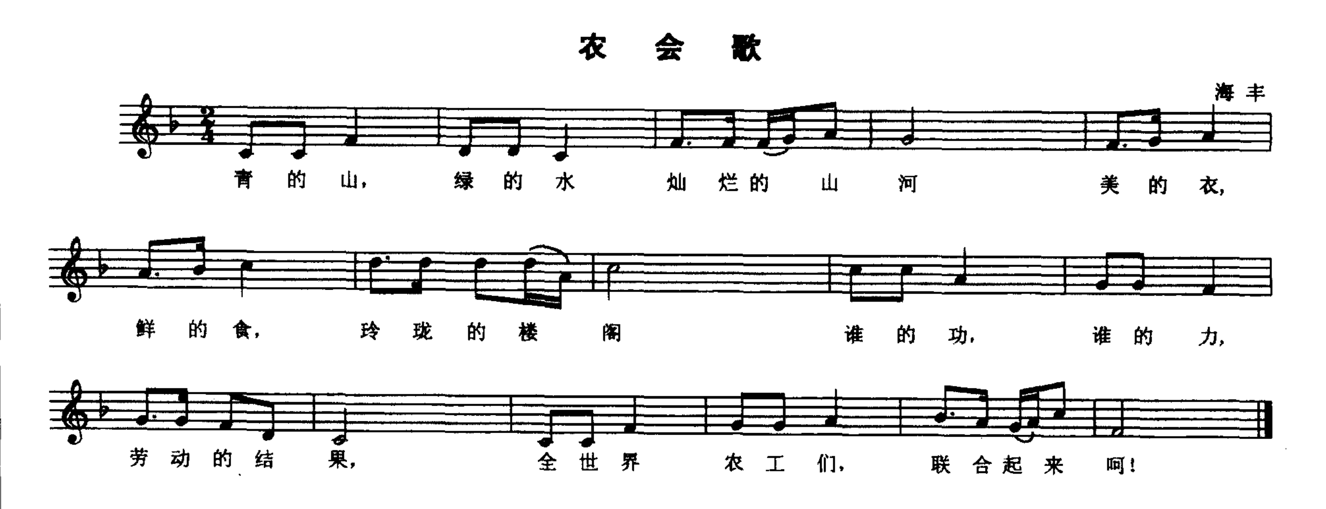
以我国自己的民歌、尤其是城市小调的曲调来填词，是这时期工农革命歌曲的一个新的特点特别同前期的学堂乐歌相比较）。这一点正说明这时期革命斗争的主力，革命的领导力量已不再是资产阶级、小资产阶级及其知识分子，而是广大的工人、农民，以及为工农革命利益而斗争的革命知识分子，例如当时的《醒国魂》、《工人歌》、《劳工记》、《纪念列宁》、《五卅运动》、《工农兵自叹》等等，都是以各地群众所熟悉的民歌小调（如《孟姜女》调、《苏武牧羊》调、《无锡景》调、《五更调》、《满江红》调等）填词改编的。此外，在1926年"省港大罢工"中也曾出现了许多以当时流行的粤调来填词的革命歌曲；在"海陆丰农民运动"中彭湃等同志也曾利用当地的民歌、童谣写了许多革命歌曲（如《田仔骂田公》、《五一

劳动节》、《农会歌》又名《农工歌》、《七五勿忘》等)。

例 39:《五一劳动节》
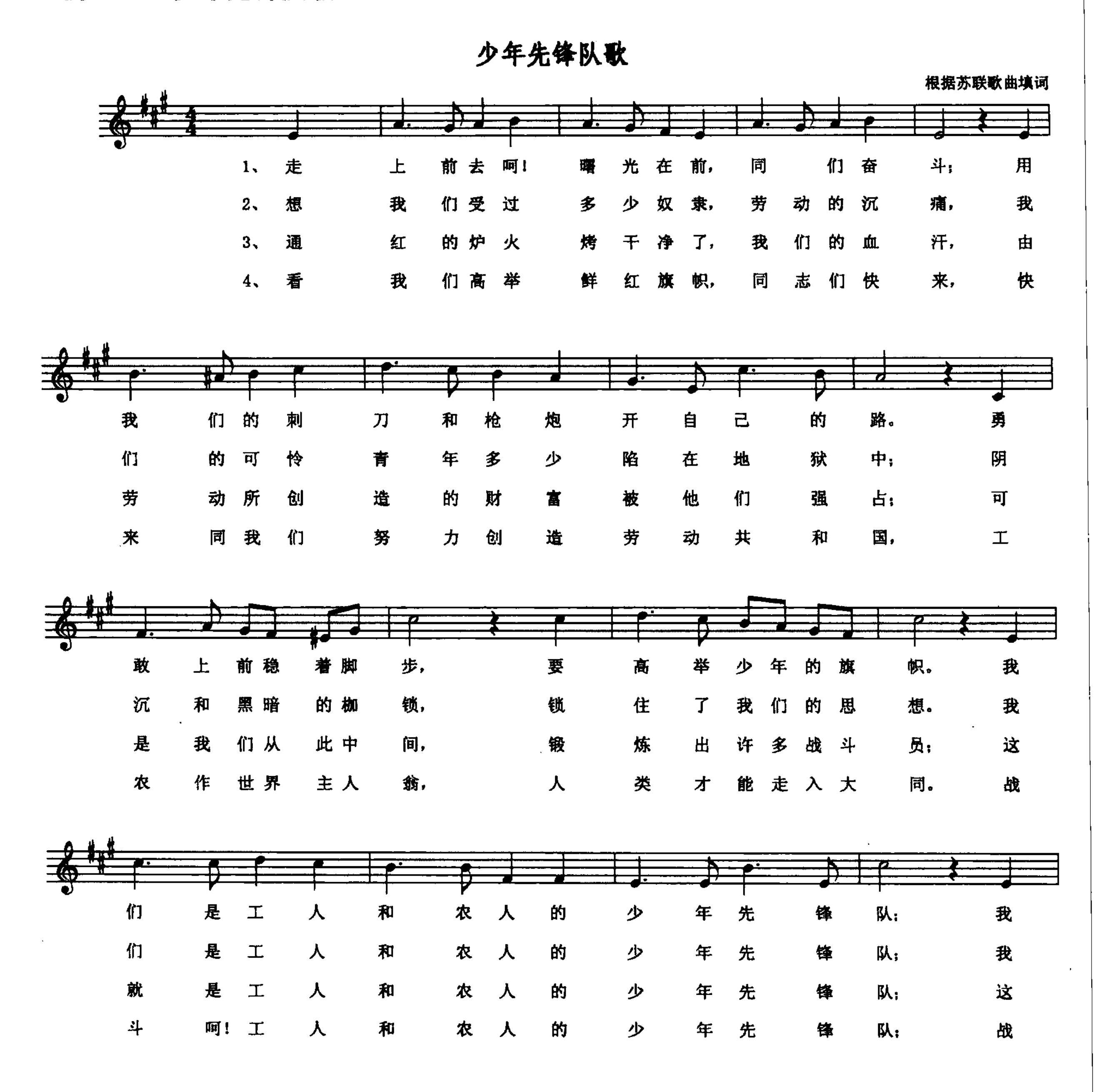


例 40:《农会歌》



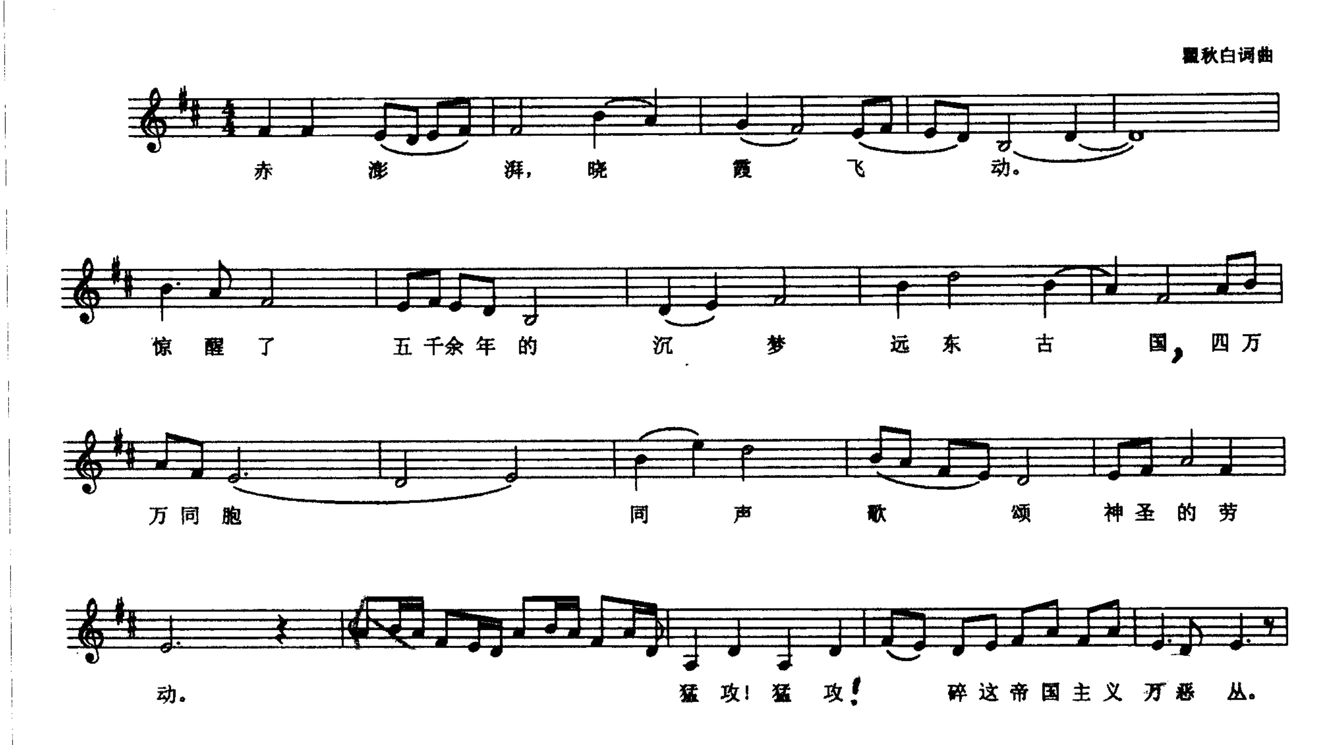
随着革命斗争的发展需要,不少外国革命歌曲被陆续介绍进来,如1923年6月,瞿秋白同志曾在《新青年季刊》上发表了《国际歌》的曲谱和译词,同时他还对该歌曲作了热情的介绍;同年,萧三等同志在莫斯科也对《国际歌》作了译配,这首译配的《国际歌》也在国内得到流传。此外,像《同志们勇敢前进》、《你们已英勇牺牲》、《华沙工人歌》、《红旗》等著名的外国革命歌曲,也通过不同的渠道介绍了进来,受到我国革命群众的广泛欢迎,如1926年"中国青年社"出版了由求实(即当时在中国共产党青年团中央工作的李伟森同志)所编的《革命歌集》,其中就曾介绍了许多外国革命歌曲(特别是苏联十月革命时期的歌曲),以及根据外国革命歌曲填词的改编曲,例如《少年先锋队歌》、《进行曲》、《二七纪念歌》、《纪念五一歌》等。(例41见103页)

例 41：《少年先锋队歌》
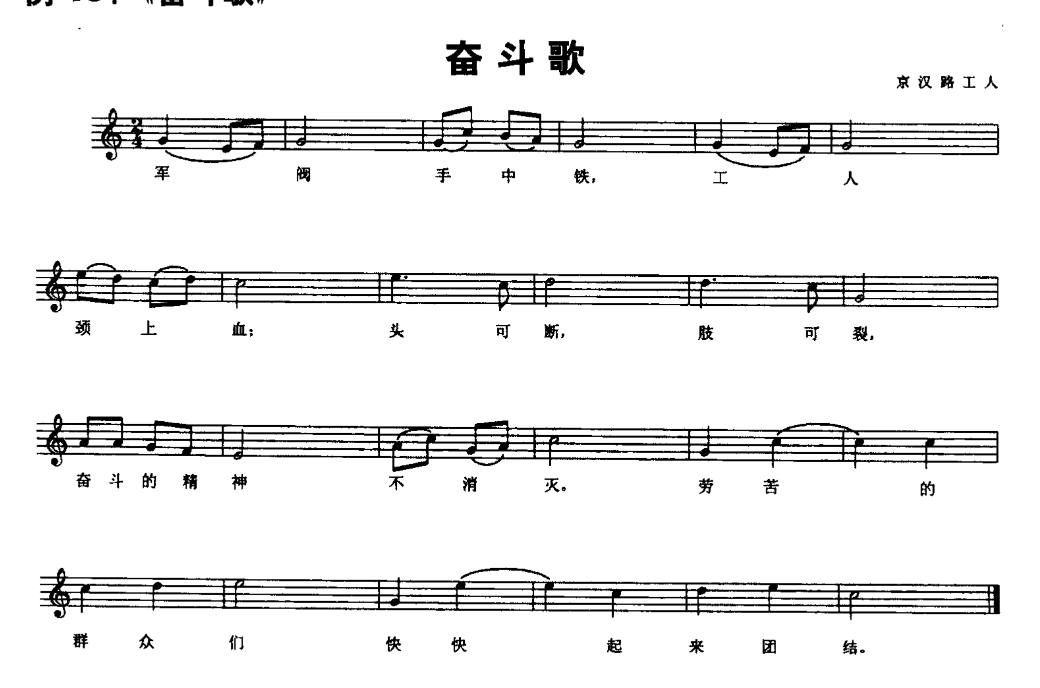


瞿秋白的《赤潮曲》是我国工农革命歌曲中最早的一批创作歌曲之一。他以笔名“秋渠”将该曲发表在1923年6月的《新青年季刊》（当时中国共产党中央的机关刊物）上。在这首歌曲里，他以坚定的信心和抑制不住的革命激情，歌颂了无产阶级崇高的革命事业和远大理想，真挚地表达了一个共产主义者的伟大气魄和沉着坚毅的英雄气概。（例42见104页）

例42：《赤潮曲》



此外，1923年5月北京工人周刊社出版的《京汉工人流血记》里的一首词《奋斗歌》，也被人们谱上了曲，流传各地。这首歌曲的作者以及写作的准确年代已无法查考，这首歌曲很深刻地反映了当时广大被压迫群众斗争的激情和坚定不移的革命意志。(例43)

例43：《奋斗歌》



由于当时革命斗争的艰巨复杂，对这些革命音乐活动作为一种新的文化事业还不可能有组织的进行，也不可能有统一的领导。这些音乐活动在一定程度上只是作为一种宣传活动直接服务于各地的斗争，而对当时专业音乐界，则几乎完全不发生影响。但人们并不因此就低估了这些革命音乐的意义，正如求实在《革命歌集》的序言中所指出的："革命歌曲是革命军的生命素，是它无可抵御的炮火刀剑，是它的无限的生力军的源泉"；在这些歌声中"燃烧着一片叛徒们不平的反抗的火焰"，"画出了全世界数千万被压迫民众的痛苦"，"宣示了他们数百年的沉冤和表现了他们全部所有的不可侮的力量与宏大的志愿"。

1927年后，在白色恐怖的压迫下，这些革命歌曲的流传遭到了更大的困难。但是，它们始终铭刻在革命人民的心中，暗地里在群众中传播。它们正像夜空中闪闪发光的星星那样，始终伴随着革命斗争形势的发展，照耀着、鼓舞着广大革命群众朝着胜利的方向前进。

第二节 根据地的革命音乐

从1927年江西等革命根据地建立以来，中国共产党和苏区工农革命政府一直非常重视革命文艺的建设和发展。1929年，毛泽东同志就在"古田会议"决议中明确指出：革命文艺应成为革命宣传中有力的武器，革命的文艺必须与政治结合、为群众服务。并责令"各政治部负责征集及编制表现各种群众情绪的革命歌谣；军政治委员会负责督促及审查之责"等等。瞿秋白同志自从1934年到中央革命根据地，担任工农民主政府有关教育和文艺方面的领导工作以来，也按照党和毛泽东同志的指示精神，经常启发教育干部要把文艺工作与革命斗争紧密结合起来，与群众保持密切的联系。他曾要求当时的"高尔基戏剧学校"①经常上火线巡回演出，并从实际生活中搜集创作资料等等。他告诉他们，闭门造车是绝不能创作出大众化的艺术来的；他要求文艺工作者，注意使用群众所喜闻乐见、所易于接受的文艺形式来进行革命宣传等等。

革命的文艺运动在工农红军和根据地的群众中间，都获得了蓬勃的发展。首先在各个部队中先后建立了各种革命文艺团体，如1928年冬在贺龙所领导的红军中就成立了"战斗剧社"；后来在中央红军学校的政治部，以及红军的各个政治部里都成立了俱乐部和"列宁室"（当时在红军中普遍建立的业余文艺组织）等文娱组织；1932年又成立了"八一剧团"（团长为赵品三），并在此基础上在瑞金建立了"工农剧社"总社（社长先后由张欣、倪志标准、赵品三担任）和各地的分社；1933年又成立了根据地唯一的培养文艺干部的学校"高尔基戏剧学校"和文艺团体"蓝衫团"②等等。这些剧社、剧团、学校，同时就是根据地开展革命音乐活动的主要团体。当时每逢有戏剧演出，必然同时也有音乐舞蹈的表演。

"高尔基戏剧学校"是我国最早的为无产阶级革命事业培养文艺干部的艺术学校，由李伯钊任校长，教员有沈乙庚、沙可夫、石联星、胡底、钱壮飞等。从事音乐工作的有崔音波（朝鲜族）、陈亭秀等。在当时难以想象的艰苦条件下，它曾为工农红军和民主政府培养了不少文艺干部，并经常配合斗争进行各种各样的创作和演出。
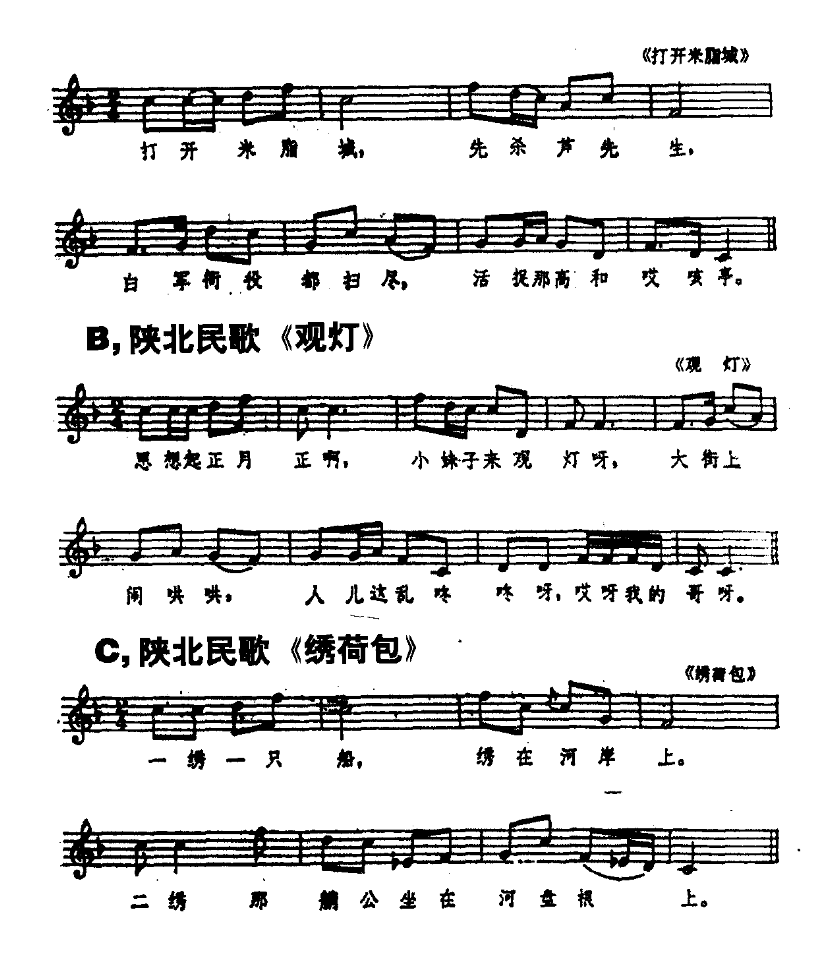
由此可知，尽管当时根据地经常处于严酷的战斗环境下，生活条件十分艰难，人力物力都十分缺乏；但是，由于有党的领导，有人民群众的支持，革命文艺事业（主要是戏剧、版画、歌舞等）仍然得到一定的发展，群众的文娱生活十分活跃，甚至于在万分艰苦的长征途

中，红军的文艺宣传活动仍相当活跃，真正起到了鼓舞士气、鼓舞斗志的作用。

在音乐方面，当时最主要的形式是革命民歌和工农红军歌曲。这些歌曲已不像过去的民歌那样，仅仅是对苦难生活的痛诉，以及对恋爱自由、对未来幸福生活的向往；而更多的是反映革命根据地人民获得了自由幸福的新生活（如《少共国际师》、《苏区景》、《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》、《春耕歌》、《女子革命歌》、《十剪发》、《婚姻自由歌》等），反映了人民对革命、对领袖、对红军的热爱和歌颂（如《打破旧世界》、《门口挂盏灯》、《工农革命歌》、《刘志丹》、《十送郎当红军》、《当兵就要当红军》、《盼红军》、《我随红军闹革命》等），以及反映当时根据地军民的革命斗争生活（如《秋收暴动歌》、《上前线去》、《吃牛肉歌》、《渡大渡河胜利歌》、《红旗一展天下都红遍》、《打碎敌人的乌龟壳》、《一双草鞋》、《打开米脂城》、《会师歌》等）。
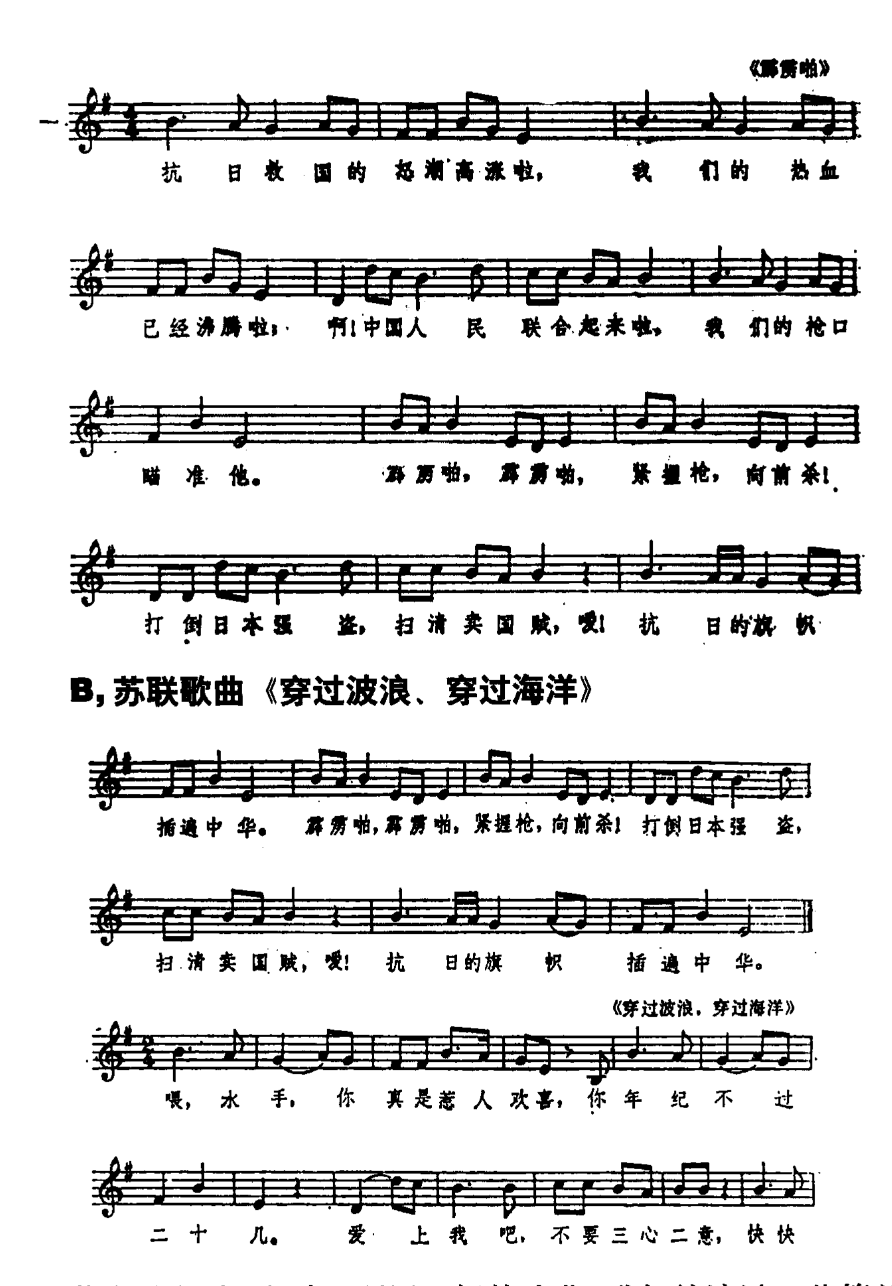
在这些革命歌曲中，也有一部分主要是为了向根据地军民进行政策宣传和思想教育而编写的，如当时流行最广、最受人欢迎的《红军纪律歌》（即《三大纪律、八项注意》）以及《共产主义青年团礼拜六歌》、《射击军纪歌》、《欢送白军兄弟》等。这些歌曲大多是利用各地群众所熟悉的民歌曲调来填词的，也有是用城市小调、戏曲曲牌来填词的，少数也有用学堂乐歌和旧军歌来填词的。在填词及流传的过程中，由于新的生活、新的思想感情、新的作品内容的影响，促使某些歌曲在艺术形式上也产生了一些新的变化和发展，出现了一些新的素质——革命乐观主义的感情和集体英雄主义的气概，例如《打开米脂城》的曲调就是根据陕北民歌《绣荷包》和《观灯》而变化的新曲调。

例 44：A, 红军歌曲《打开米脂城》



其他像《红军纪律歌》、《打破旧世界》、《刘志丹》、《天心顺》等，都有类似的情况。苏联的革命歌曲和集体舞蹈在根据地内曾广泛流行，并得到根据地军民的喜爱，有些还被填上了新的歌词。值得注意的是，一些外国革命歌曲在同我国革命斗争和我国群众相结合的过程中，其音乐也逐渐发生了变化，如从《霹雳啪》这首歌曲就可以看出这种演变发展的过程；其它如《悼亡曲》、《纪念十月革命》等，也和原来的音乐不完全相同了。

例45：A，红军歌曲《霹雳啪》



除了民歌和革命歌曲外，当时还利用民间的戏曲、歌舞编演过一些简单的歌舞活报剧和歌舞剧，如《八月桂花遍地开》、《志愿当红军》等。这些艺术形式也深受根据地军民的欢迎。

可惜，由于战争的关系，这些音乐资料几乎都散失了。

“九·一八”事变后，在敌后坚持斗争的东北抗日民主联军中，音乐活动的基本情况大体同各红色根据地的情况差不多，主要是作为群众宣传和文娱活动的一个组成部分，绝大多数歌曲也是以现成曲调填配新词。只是“抗联军”的歌曲中有一部分是采用朝鲜歌曲曲调

（如《血海歌》、《少先队歌》等）或日本歌曲曲调（如《中韩民族联合起来》、《反日歌》等）填词。抗联军歌曲中有一首《露营之歌》，是由李兆麟将军亲自填词的。这首歌曲的音乐坚毅沉着，很好地表现了在冰天雪地里坚持抗日的中华优秀儿女的英雄形象。

综上所述，革命根据地的音乐，一方面与旧民主主义革命时期的革命民歌、学堂乐歌以及第一次国内革命战争时期的工农革命歌曲有着一脉相承的关系，另一方面与苏联等外国革命歌曲也有着密切的关系。虽然它们在艺术形式上还比较简朴，但正是这些歌曲全面、真实地概括了当时根据地的战斗生活和革命群众的新的精神面貌，体现了革命音乐的优秀传统和正确方向。因此，根据地的革命音乐不仅在当时的政治斗争中起了很大的鼓动作用，并且对后来的抗日战争、解放战争时期解放区音乐的发展，也有深远的影响。

附注：

① 这是中国共产党在中央根据地所建立的专门为工农红军及苏区革命政府培养文艺干部的教育机构。成立于１９３３年江西瑞金，最初附设在“工农剧社”的总社下，负责人即李伯钊。1943年秋，开始长征后即停止活动。

② 蓝衫团是由“少共中央局”发起，为了推动根据地群众文化活动，由共青团员组成的文艺团体。成立于１９３３年，由李伯钊兼任团长，在组织上也归属“工农剧社”总社。

③ 中国工农红军歌曲的音调来源，可参阅石磊的一篇论文《中国工农红军部分歌曲曲源考》，刊载于《中国人民解放军文艺资料选编》（红军时期，下册），解放军出版社，1986年。

本章主要参考资料：

中国近现代音乐史参考资料第二、第三编，中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组编。
中国工农红军歌曲选(解放军歌曲选集编辑部编)，中国青年出版社，1956年。
中国人民解放军文艺资料选编(第1—11册)，解放军出版社，1986—1990年。
东北现代音乐史料第1—3辑，沈阳音乐学院音乐研究所，1984、1986、1988年。
中国大百科全书·音乐舞蹈卷，大百科全书出版社，1989年
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年

复习提纲：

一，名词解释：

蓝衫团
《田仔骂田公》
《革命歌集》
列宁室
高尔基戏剧学校
《八月桂花遍地开》
《霹雳啪》
《露营之歌》
《射击军纪歌》
崔音波

二，思考问答题：

简述工农革命歌曲产生的背景和艺术特征。
简述根据地革命音乐的背景、及其艺术特征。
比较工农革命歌曲与根据地音乐的异同。
简述工农革命歌曲与其他音乐形式的关系。
简述根据地音乐的历史意义和影响。

第七章
二三十年代的音乐思想、理论研究

在新音乐文化的建设过程中，音乐理论研究也逐渐为一些热心于新音乐文化发展的音乐家所注意。最先引起重视的是，集中在对中国音乐事业的建设应如何进行这一问题上，如蔡元培、萧友梅、赵元任、柯政和、傅彦长、刘天华、王光祈、王露、欧漫朗、青主、黄自等人的论述，以及当时新建的各种音乐社团的章程中，均对此发表了他们的看法。这里除了有一些方针性的见解外，也涉及到如何正确认识和处理古今中外音乐的关系问题。

其次，有关各种具体音乐专题和现象的研究，也开始得到部分音乐家（如赵元任、青主、黄自等）或少数关心音乐的学者（如丰子恺、刘半农等）的关注，并作出了最初的成绩。

以音乐理论研究作为个人毕生奋斗目标而努力去进行开拓性工作的，主要是王光祈。他可以说是我国近代最早的一位重要的音乐学家，他为我国近代音乐学事业的发展作出相当宝贵的贡献。

第一节 关于如何建设我国新音乐文化的不同认识

"五四"新文化运动推动着整个中国各种新的文化艺术的发展，但是，在当时对中国的新音乐文化究竟应如何来建设，中国的新音乐文化究竟应是怎样的一种文化，它与我国以往的传统音乐的关系应如何、它与从晚清以来传入中国的西洋音乐文化的关系又应如何，大家的想法不尽相同。总的讲，可以大体上归纳为以下三种相互不同的见解:

一，公开肯定西方音乐文化优于我国的传统"旧乐"，明确提出"以西为师"、包括走"西化"道路的主张，认为要改进我国的"旧乐"、建立我国的"新乐"，必须借助西方的经验。如:

蔡元培：在对北京大学音乐研究会所编印的《发刊辞》中（第一卷第一号，1920.3.）中曾说："……自欧化东渐，彼方音乐学校之组织与各种研求乐理之著述接触于吾人之耳目，于是知技术之精进固赖天才，而学理之研究仍贵科学。……吾国音乐家有鉴于此，一方面输入西方之乐器、曲谱，以与吾固有之音乐向比较，一方面参考西人关于音乐之理论以印证于吾国之音乐，而考其违合。循此以往，不特可以促吾国音乐之改进，抑亦将有新发现之材料与理致，以供世界音乐之采取，此即我北京大学音乐研究会所以建设之大原因也。";

萧友梅：在《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》（载于《音乐杂志》第一卷第三号，1920.5.）一文中就明确指出："……他们欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到用声音描写各种动的生活。……他们西洋人能够做到这个地步，就是因为他们多进取性质。……"；他在《最近一千年来西乐法发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》一文（载于音乐艺文社的《音乐杂志》第三期，1934.7.）又说："……讲到我国的音乐，在唐朝以前，自然是很幼稚。……号称中国音乐最盛时代的唐朝，已经教我们这样的失望，唐朝以后的音乐又怎么样呢？我



们不必隐讳，……我们既然知道有这种原因，今后习旧乐者和教学者均应格外虚心，同时要把西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学加以研究，方才可以谈到整理或改造旧乐"；

陈仲子(1)：在其《欲国乐之复兴宜通西乐说》一文（载北大音乐研究会的《音乐杂志》第一卷第九、十号，1921.1.）中说："吾国之言乐者：守旧之辈，则高谈古乐而鄙弃新声；而醉心西学者流，则又以为吾之典章文物一无足取，诽谤诋毁不遗余力。其实二者皆非也。……以上所举，为吾国乐至大之缺点，亦即吾国乐衰颓之原因。余之谓宜通西乐者，非谓尽弃吾国乐，改弦而更张之，以为西乐所同化也。不过欲使吾国人之研究音乐者，知西洋音乐理论之盛、技艺之精，从而研究有得，则眼光既明、理路亦正，或藉以为印证，或取以为师资，则于我国议论分歧茫无头绪之乐界，不难得其端倪、循其轨道、发扬而光大之，庶不愧为文艺发达最古之国耳。"；

赵元任：在其《新诗歌集》序（载《新诗歌集》，商务印书馆、1928年）中说："要比较中西音乐的异同，得要辨清哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同。……论到不同的地方，比方中国有花音，……。这些都可以算中国音乐的'国性'，都是值得保存跟发展的。可是外国音乐里有……。这些地方不能叫做中西音乐的不同，硬是中国音乐程度的不及。……就上头所论的那些事情，没有一样不是中国已经有萌芽的，……不过咱们还是停在三四百年前他们所居的地位，他们近来一日千里的发展到这样程度了。……我所注重的就是咱们得在音乐的世界上先学到了及格的程度，然后再加个人或是中国的特别的风味在上，作为有个性的贡献。中国的音乐假如是上了正规，将来就是到近几十年来俄国音乐的情况。音乐的一大部分是跟世界公共的，比方……但是里头有另有俄国的国性跟著者的个性，使听者可以听得出而听了也喜欢。

要达到这种情形，是中国音乐发展上应取的目标。

王光祈：在其《欧洲音乐进化论》（中华书局，1923年11月）的"序"中则说："音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。……音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上，因此迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐"；他在《评<卿云歌>》一文中（载于《中华教育界》16卷12期，1927.6.）又说："……我亦常说：'音乐科学'（Musikwissenschaft）是含有'国际性'的；而'音乐作品'（Komposition）则是含有'民族性'的；每个民族皆有其特别嗜好。因为前者是'理智'的产物，后者是'感情'的结晶。所以我们对于现在的西洋文化，如自然科学之类，皆可以尽量移植国内；独音乐一物，却不能如此横吞硬吃！"

刘天华：在其《国乐改进社缘起》（载《新乐潮》第一卷第一期，1927.6.）一文中说："……要说把音乐普及到一般民众，这真是一件万分渺远的事。而且一国的文化，也断然不是些抄袭别人的皮毛就可以算数的，反过来说，也不是死守老法、固执己见就可以算数的。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到进步两个字。……我们想改良记谱法，使与世界音乐统一；想把各种的演奏法尽量写出，编成有系统的书籍，以便一般人的学习；我们想组织乐器厂，改良乐器的制造。我们想集合多数人的意见，判断乐曲乐器的优劣，以定取舍。我们想介绍西乐，以为改进的辅助，并效法西乐配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾

齐驱。我们想从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术。"

除了上述主导的主张外，还存在两种彼此截然相反的看法，即一是公开鼓吹应走“全盘西化”的道路；他们认为当前我国应建立的新音乐“不是所谓‘国乐’，而是世界普遍优美的音乐”；因而他认为：“中国新音乐的建立，要‘全盘西化’……，使基础先立定，然后再创作新的中国音乐。”（见欧漫郎的《中国青年需要什么音乐》，原载《广州音乐》第三卷第6—7期，1935年）；另一是坚持认为，只有我国古代的‘雅乐’，才是值得提倡、值得发扬的中国‘国乐’。他们不仅反对向西乐学习，而且还鄙视一切俗乐。例如著名古琴家王露曾在其《中西音乐归一说》（载《音乐杂志》第一卷第7号，1920.9.）中说："……发音之实，俗人之耳可闻；叩音之虚，雅人之耳可闻；探音之无，天人之耳可闻。……悦俗人之耳，俗乐也；悦雅人之耳，雅乐也；悦天人之耳，天乐也。……能听俗乐者，天下滔滔皆是也；能听雅乐者，天下廖廖无几也；能听天乐者，天下寂寂无闻也。……何谓俗乐，舞台优伶之所奏之类也；何谓雅乐，师挚关雎只所奏之类也；何谓天乐，有虞箫韶之所奏之类也。……俗人即常人，今世恒有；雅人即非常人，今世少有；天人即圣人，古有今无。"。当然，在当时，新文化运动正蓬勃开展，持有上述两种主张、并敢于公开以书面发表的，是比较少的，尤其是后者其影响也比较微弱。

由此可见，当时我国音乐界大多数音乐家偏重上述第一类、即通过“以西为师”来建设我国新音乐文化的主张。只是其中各稍有不同的侧重，以萧友梅为代表的一些音乐家，偏重于按蔡元培“兼收并蓄”的方针，建设一种与世界音乐基本类似、象俄罗斯“国民乐派”那样的中国新音乐；以刘天华、王光祈为代表的一些音乐家，则偏重于在继承民族传统的基础上借鉴外国的经验、以“改进国乐”的方针，来建设一种从内容到形式都具有鲜明民族特性的“新国乐”。这两类音乐家在要借鉴外国的经验来建设具有中国特色的新音乐上彼此没有根本的分歧，只是彼此在立足的基础和最终的目的上有各自的侧重。萧友梅、赵元任等认为要建设的中国新音乐无论其体制、形式、品种等均应与西方音乐是一样的，只是在音乐的风格上应具有中国的特色；而刘天华、王光祈等人更关心应创造具有时代特色的、容纳一定西方经验的“新国乐”。因此，这两类音乐家在当时彼此是采取相互支持、相互合作态度的。

第二节 初期的音乐理论研究

由于当时正处于我国新音乐文化建设的初期，在音乐理论研究方面，大家最关心的也是如何推进我国音乐教育事业的发展和提高。同时，大家也对有关音乐创作、表演等方面的理论研究也给予了相应的关注。对于音乐学的学科建设，除了个别人（如王光祈等）开始给予特殊关注外，当时整个音乐界还没有将它正式提上议事日程。但这并不影响少数音乐家附带对此作出自己的贡献。

在这个时期，在音乐理论研究方面最初作出比较突出贡献的是萧友梅。他的代表性论著有：《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（中文题名《中国古代乐器考》，这是他于1916年在德国以德文所写的博士论文）；

《乐学研究法》（载于《音乐杂志》第一卷第四号，1920.6.）；

《中西音乐的比较研究》（载于《音乐杂志》第一卷第八号）；

《近世西洋音乐史纲》(1920—23，教材，内部铅印)；

《和声学纲要》(1920—1921，连载于《音乐杂志》)；

《古今中西音阶概说》(1928—1930，连载于《音乐院院刊》及《乐艺》)、；

《普通乐学》(1928年5月，商务印书馆出版)；

《<九宫大成>所用的音阶》(载于《乐艺》第一卷第三号，1930.10.)；

《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您（Alexandre Tcherepnine）的略传与其著作的特色》(载于《音乐杂志》第三期，1934.7.)；

《旧乐沿革》(国立音专教材，1938.9.)，等等。

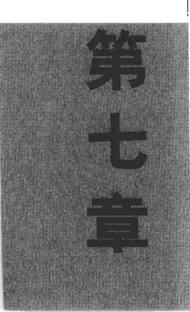
作为一位音乐教育家，萧友梅很自然地将自己的理论研究工作也以适应实际教学的需要。例如，他所编写的《普通乐学》以其内容的系统和丰富而言，确实优于以往国内所编写的同类出版物。特别是他对涉及中国音乐的许多内容的论述，更是具有开创性的。因此，在相当长的一段时期，它曾被我国各音乐院校所广泛采用的基础乐理的重要教材。另外，萧友梅也是当时我国音乐家中较早注重对中国音乐史学和中外音乐进行比较研究的一位突出的代表。他的博士论文可以说是我国最早运用现代音乐学的方法研究中国乐器发展的一部科学论著。他所编写的《旧乐沿革》实际上就是侧重乐器、音律、调式等发展的、系统介绍中国音乐发展的史学教材。另外，在这部教材中，他实际上通过与欧洲音乐发展的比较来观察、来评述中国音乐的发展，总结其经验与教训的。

除此之外，有关中国音乐史的研究也是当时人们比较关心的一个领域，并开始有一些值得注目的著作。其中比较重要的如：叶伯和的《中国音乐史》(1922)、童斐的《中乐寻源》(1926)、郑觐文的《中国音乐史》(1929)、许之衡的《中国音乐小史》(1930)、刘复（即刘半农）的《从五音六律说到三百六十律》(1930)，赵元任的《"中国派"和声的几个小试验》(载于国乐改进社的《音乐杂志》第一卷第四期，1928年)，以及黄自的《西洋音乐进化史的鸟瞰》、《乐评丛话》、《勃拉姆斯》等等。在这些著作中也反映了不同作者对我国音乐文化发展的不同立场和观点，如叶伯和和许之衡的观点比较接近于萧友梅、王光祈，而童斐和郑觐文的观点则比较接近当时的王露。

同时，对民族民间音乐的收集、整理、译谱等工作也开始为一些音乐家（如李荣寿[10]、刘天华等）所重视，作出了一些值得注目的成绩。如刘天华为京剧大师梅兰芳赴美访问演出听写记谱的《梅兰芳歌曲谱》(共包含18出戏的94段唱段)，以及记谱整理的民间器乐遗产《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》、和根据沈肇州的琵琶传曲记谱整理的《瀛州古调》等。

尽管上述仅是我国近代音乐家附带所从事的理论研究初步成果，但从这些研究中都体现出我国音乐家对运用西方的经验来研究中国音乐的重视，因而，大多体现出有别于古代的新的思路和新的观点。他们的工作无疑为后来我国近代音乐事业的发展、以及为我国近代音乐学学科的建设，奠定了最初的基础。

第三节 王光祈及其音乐理论研究



当时，完全以音乐学研究作为主要目标去进行努力的只有王光祈一个人。他以自己毕生的努力为中国近代音乐学学科的建设作了许多奠基性的努力。

王光祈，字润与，笔名若愚，四川温江人。1892年8月15日，出生于该县城外的鱼凫镇小河村。他的祖父王再咸，是晚清同光年间的诗人。他的父亲王梦生，曾在家乡以从事实业为生，但较早就去世。王光祈出生时，家道已衰。王光祈从小就依靠其母的教导读书识字、接受启蒙。9岁他入私塾就读，15岁在赵尔巽②的帮助下赴成都，就读于胡雨岚创办的成都第一小学高小。翌年毕业，考入成都高等学堂的中学部，与郭沫若、周太玄等同班。王光祈从小就喜好文艺，并关心政治、思想进步。"辛亥革命"前曾积极支持著名的"保路运动"等实际的革命斗争。1913年毕业，先一度在当地报馆从事编辑等工作，后回老家赋闲。1914年，决心出川闯荡天下，只身绕道上海、青岛等地，最后到达北京。又在赵尔巽的帮助下，任清史馆书记员（即主要从事缮写的小职员）。同年秋，考入中国大学法律系，课余还兼任成都的《群报》、《川报》驻京记者。1918年，他以优异的成绩毕业于该校。

如前所述，王光祈早年即比较关心政治、关心国家大事。1918年3月，北洋军阀段祺瑞与日本政府密订"中日陆军共同防御军事协定"，允许日军进驻吉林、黑龙江及内蒙一带，引起留日学生的"罢学归国"风潮。同年6月，王光祈与留日学生领袖曾涛、北京进步文化界的李大钊、周太玄、陈愚生、张梦九、雷眉生等，共同发起组织"少年中国学会"，以为救国作各种准备。王光祈十分热心于该会种种筹建工作，并被公推为该会的筹办主任。1919年7月1日，"少年中国学会"正式成立，王光祈被选为大会主席、执行部主任，实际主持学会的领导工作。

1919年底，在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等名流的支持下，王光祈又创办了名燥一时的"工读互助团"。组织一些年轻的志同道合的青年，以半工半读的方式探求社会改革之途，幻想逐步实现"各尽所能、各取所需"的共产主义式的社会理想。但是，这一"平和的经济革命"（王光祈语）由于参加者大多缺乏真正的思想觉悟而并未能坚持，半年不到即开始局部瓦解，至1920年6、7月，即全部解散。同时，"少年中国学会"也因参加者的思想复杂，终于随着社会形势的发展而逐渐各自分道扬镳。在此种种的重大打击下，王光祈决心远涉重洋，赴德考察，并立下重誓，若学无所成，将到"太平洋与鱼虾作伴"、永不再与国人见面。

1920年6月，王光祈以上海《申报》、《时事新报》、以及北京《晨报》特约驻德通讯记者的身份抵达德国的法兰克福。先主要学习德文及攻读政治经济学，同时开始跟随私人学习小提琴。1923年决心该学音乐，入柏林某音乐专科学校学校钢琴、小提琴、音乐理论等。他这个决心曾记载在他一首诗中："处世治心惟礼乐，中华民族旧文明。而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声。" 显然，他改学音乐的动机，仍是企图以以乐教来淳化民众、挽救苦难的中国，即以复兴"礼乐"作为手段、达到最终实现"少年中国"的理想。

1927年，王光祈考入柏林大学专攻音乐学，师从德国著名音乐学家霍尔博斯特尔教授、舍尔林教授、以及萨克斯教授等⒀。最初，他按照学校的要求主要对欧洲音乐史的许多专题进行了认真的研究，先后完成了一系列课题：《吕利歌剧 <阿尔美德> 序曲研究》(1928)、《论蒂博的声音艺术的准确性及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义》(1928)、《论卡齐耶的小提琴艺术》(1929)、《马丁 · 阿格里格的德国歌剧(先莫扎特时代)的研究》等。同时，他还积极通过德文报刊向欧洲读者介绍中国的诗歌、戏曲、音乐等。另外，他又以中文撰写了大量向中国读者介绍西洋音乐的各类著作。

1932年，王光祈受聘于波恩大学东方语言学院的讲师，担任有关中国文学的教学。这时，他已逐渐将自己的注意力转移到对中国音乐、东方音乐的研究方面，先后完成了《东方民族之音乐》(1929)、《中国诗词曲之轻重律》(1933)、《中国音乐史》(1934年)等一系列的论著。1934年，他以《论中国的古典歌剧》一文获波恩大学博士学位。

“九·一八事变”后，王光祈曾主动翻译、编辑了5本《国防丛书》，交付国内出版，以作为他支持国内抗战的行动。1935年，经左舜生的推荐，蒋介石曾致电王光祈，询问他是非有意回国，并表示将对他重用之意。但王光祈对此却表示不肯“勉强苟合”而加以拒绝。其实，王光祈当时在德国生活异常清苦，他曾在《中国音乐史》的自序中说：“余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力，即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果”。由于过度紧张的工作和长期艰苦的生活，他终于积劳成疾，经常头疼、以致昏倒于波恩图书馆。1936年1月12日，王光祈骤然病逝于波恩医院，享年44岁。

从1923年至1936年这13年中，王光祈曾撰写了大量有关中外音乐的介绍性及研究性的论著。他的这些论著大体可以分为两大方面，即一，向国外音乐界介绍中国音乐和向国内音乐界介绍外国音乐的理论知识；二，进行有关中国音乐、东方音乐、以及有关中西音乐比较的研究。

如前所述，王光祈从事音乐学研究的根本目的一方面与其“少年中国”的政治理想有其密切的联系。如他在1929年所写的《德国人之音乐生活》一文中就这样说:

“为扫除中国下等游戏、代以高尚娱乐，廓清残杀阴气，化为和平祥气，唤起将死民族，与以活泼生机，促醒相仇世界，归于大同幸福，社音乐，其莫由。吾所日夜梦想之‘少年中国’能否实现，吾将以是卜之。”

当然，王光祈之所以将音乐之效能看得如此高，是与他早年深受儒家“礼乐”观的影响比较深有一定的联系。但是，王光祈所要发扬的音乐是否就是我国封建时代的、被列代封建文人吹得无以复加的“雅乐”? 王光祈所鼓吹的是否就是与当时有些人鼓吹的“复兴乐教”是一回事? 不是的。王光祈希望建设和发展的是一种能“唤起中华民族的独立精神”的、“一种可以代表‘中华民族性’的国乐。”他认为:“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其所表现与音乐方面，亦当然互异”③；但他又明确表示他所主张发展的音乐并非是古乐的复兴。他说:“……只主张恢复古乐，不只是一般民众不懂，那么其结果只能畅抒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。”

为此，他对心目中创造的“国乐”提出了具体实施的步骤，即:“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里? 这种特色是否可以代表民族特性、发挥民族美德舒畅民族感情? 如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。”

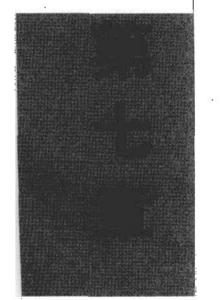
在他的著述中，有相当分量是向国人介绍西方音乐理论的，主要有如下:

《德国人之音乐生活》(1923)、

《西洋音乐与诗歌》(1924)、

《欧洲音乐进化论》(1924)、

《西洋音乐与戏剧》(1925)、



《德国国民学校与唱歌》(1925)、
《各国国歌评述》(1926)、
《声音心理学》(1928)、
《西洋乐器提要》(1928)、
《音学》(1929)、
《西洋制谱学提要》(1929)、
《西洋名曲解说》(1936)、
《西洋歌剧指南》(1936)、
《西洋音乐史纲要》(1937年出版),等等。
(上述各著述所标明的年分,主要是指出版时间)

对上述著作的选题,可以看出他已大大超出过去一般局限于基础乐理和基础和声理论的介绍,而是着眼于从文化学和音乐学的角度向国人进行更深入、广泛的介绍西洋音乐与西方社会的生活、文化的联系,以及其发展的规律、经验。即使有关技术理论方面,他也选择了过去国内还没有给予重视的门类,如作曲法、乐器法、音响学等。

当然,在王光祈的著述中,更值得注目的是,他对东西方音乐的比较研究、以及他对中国音乐的各种专题的研究。主要有如下:

《东西乐制之研究》(1926)、
《东方民族之音乐》(1929)、
《翻译琴谱之研究》(1931)、
《中国诗词曲之轻重律》(1933)、
《中国音乐史》(1934)、
《论中国古典歌剧》(1934)、
《千百年间中国与西方的音乐的关系》(1935),等。
(上述各著述所标明的年分,主要是指出版时间)

王光祈还以德文写作了不少向西方介绍中国音乐的论著,其中比较重要的有:

《音乐在中国的意义》(1926)、
《论中国音乐》(1927)、
《论中国记谱法》(1928)、
《千百年中国与西方音乐的关系》(1935)等;

关于东方音乐的研究和中西音乐比较的研究,是王光祈将西方创立不久的"比较音乐学"的方法、用以考察世界东西方音乐之异同的开创性的研究。他的这方面研究对后来亚洲各国的民族音乐学研究曾起着影响深远的推动作用。他主要从亚洲各国民族音乐的律制和调式的规律性的分析与欧洲音乐进行比较,从中提出了"世界三大乐系"(即"中国乐系"、"希腊乐系"、"波斯阿拉伯乐系")的学说,并且认为:"此三种乐系在理论上,皆有其立足之点,所以能横行世界而无阻。世界各种民族既各受此种乐系所陶养,久而久之,耳觉与感觉皆成一种特殊状态,彼此不复相同。"(见王光祈《东方民族之音乐》的"自序")

他指出不同乐系的这些乐制和调式的不同,正是与各民族在语言、生活、思想的不同有关的,并因而形成各民族音乐风格互异的基础;他还指出不同乐系的这些乐制和调式上的相互接近和相互交叉的现象,又促使人们对各民族音乐的感受存在不完全隔阂、只感觉差异

的现象。他还认为这些差异不能改变在音乐原理上所存在的共同一致的渊源。因此，他进一步预言:“也许将来世界交通更为进步，人类嗜好能铸而为一。或可以产生一致‘世界音乐'，放诸四海而皆准也未可知！”

王光祈上述研究，虽然不能说已达到非常完善和精确的地步，但是，至今仍不失其相当深远的积极影响和学术价值。日本著名音乐学家岸边成雄曾公正地指出:“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈”。

关于中国音乐的研究，王光祈侧重在古代音乐史的领域，比较重要的体现在他的博士论文《论中国古典歌剧》和《中国音乐史》两部史学性的著作上。前者实际上是他力图以现代音乐学的观点和方法对我国古代昆曲进行全面研究的论著，后者是他力图以历史进化的观点及参照比较音乐学的方法对我国古代音乐发展进行系统研究的论著。

第四节 青主的音乐理论研究及丰子恺的音乐著述

随着30年代整个音乐事业的发展和城市音乐生活的活跃，音乐界的思想也比较活跃，并且对音乐艺术本体的思考以及对音乐与社会、政治等之间的关系也提出了一些新的见解，甚至展开一定的讨论和争论。当时，以青主为主对音乐美学问题作了新的探讨和进行了广泛的音乐历史与现实问题的评论；以丰子恺为代表进行了有关音乐历史、音乐名曲、和音乐基础知识的广泛介绍。

一，青主及其音乐研究和理论批评：

青主（1893—1959），原名廖尚果，笔名黎青主、黎青、青主，广东惠阳人。清末曾就读于广州黄埔的陆军小学堂，“辛亥革命”时期，曾参加汕头地区的反清武装起义，并在攻打潮州府的战斗中曾亲自击毙潮州知府，建立了军功。1912年，为民国政府公派赴德国留学，在柏林大学法学系修习法律，同时兼学钢琴、作曲理论等音乐课程。1922年回国，先后在广东政府大理院（即最高法院）推事。第一次国内革命战争期间，先后任黄埔军校校长秘书、国民革命军总政治部秘书、以及国民革命军第四军政治部主任（当时叶剑英正在那里任参谋长兼教导团长)。19277年12月“广州起义”失败后遭反动当局通缉，被迫避居香港。1928年与其妻华丽丝（德藉音乐家）迁往上海租界，改名换姓为“黎青”，开设了一家“X书店”、以经营音乐书谱买卖为生，但不久就倒闭。1929年，在萧友梅的帮助下进入国立音专，任音专创办的学术性季刊《乐艺》和校刊《音》的主编。1934年，在蔡元培等人的帮助下，当局撤消了对他的通缉，他随后也离开了音专，在德商欧亚航空公司任职。抗战结束后，在同济大学、复旦大学、南京大学等高校教授德文。1959年病逝于苏州，享年66岁。

青主的音乐理论研究和音乐批评工作主要集中于他在上海工作的时期，特别是他在国立音专工作的时期。他的代表性论著有美学性著作《乐话》和《音乐通论》，以及他为《音》、《乐艺》、《音乐教育》等刊物所写的几十篇评论文章。他的上述两部美学著作前者以通信体的格式、文学性的语言来撰写，后者以理论著作的格式来撰写，前者论述他对音乐的基本观点，后者论述的范围较为宽泛，均出版于1930年，可以说是我国近代集中探讨音乐

美学问题的第一批代表性著作。

青主在这两部著作中的核心思想是所谓"音乐是上界的语言"这个命题，尽管对他的这个命题曾一度遭到有些人的误解⑥，但他的看法不完全是没有道理的。他认为人们面临着两种不同的"势力"，即外界的势力——自然界（亦即"物质世界"）、和内界的势力——人的内心世界（亦即"精神界"）。而音乐由于其使用的"乐音"并非直接取自自然界的音响，而是人们所创造的、有规律的音响。他认为一切音乐艺术都是人们在接收了外界的刺激而引发内心情感的冲动后，以这些人所创造出的音响所构成的，并非是自然界所客观存在的。所以，他认为音乐是一种"上界的语言"，这里所指的"上界"绝不是指非人间的"神界"，也不是指无内容的纯粹抽象物。他实际是指人们受了外界的影响而产生的、并通过音乐的语言所表达的一种特殊的精神活动方式。他不主张音乐无内容的说法，他说："不论怎么样的一篇音乐作品，都有它的内容。它的内容虽然不比一篇文学作品的内容这样确实，但是我们决不可以把它说到渺渺茫茫，由无定说到不可以把它说定。"

青主很重视音乐作品内容不同于其他具体艺术的特殊性，他强调"音乐本来不是用来描写具体的物质的"，它是与美术等具象艺术不同。他强调音乐是一种声音的艺术，是反映人类灵魂的形象艺术，是反映人类复杂的情感的艺术，并且是随着声音的运动而变化的"时间的艺术"。因此，青主对音乐的社会功能的看法也是着重它对人们灵魂的影响。他认为"音乐是最适合用来唤醒人们的灵魂"、"使我们从新得到一个最高的人生的意义。"

应该说，在青主的这些美学观点中有其合理、深刻的意义，他注意从音乐的特殊性出发去观察、去思考，他论述了一些当时我国音乐界尚未认真考虑的一些现象。所以，萧友梅在当时就对他的著作给予很高的评价。关于青主的音乐评论过去论者一般较少提及，其实这个领域是他进入国立音专后写作的一个真正的重点，大致写了将近５０多篇具有相当篇幅的专题性、带有一定学术性的评述，所涉及的问题也比较宽，大部分分别发表在国立音专的校刊《音》、学术性刊物《乐艺》、《音乐杂志》，以及江西省音教会的综合性期刊《音乐教育》上。其中占有相当份量的有关音乐史的专题（特别是欧洲代表性作曲家及其作品）给以一定份量的评述，如《论印象派的音乐》、《由东方民族和自然民族的音乐谈到印象派和表现派的音乐》、《谈谈俄罗斯的音乐》、《怎样认识Mozart的伟大》、《我所知道的Robert Schunmann》、《介绍Richard Strauss》、《介绍几个新的音乐作家》、以及《介绍Arnold Schönberg对于八度音和五度音的平行移动的意见》等。他的这些评论不仅材料充实、观点鲜明、文风生动，而且还流露出他对２０世纪以来欧洲音乐新发展的关注。

青主还对我国现实音乐生活问题的作出自己的评述，其中如:《音乐的好尚》、《亦乐话、亦诗话》、《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》、《音乐当作服务的艺术》、《我亦来谈谈国乐问题》、《论中国音乐》、以及《什么是民族社会主义的音乐》等。在这些文章中他没再过多论述他在美学上所提出的"音乐是上界的语言"这一核心观点，而是较多论述所谓音乐的国际性和音乐作为自由的艺术等观点。同时，在这些文章中还阐发了他对音乐"中西关系"方面稍带偏颇的看法，即他虽然不明确反对音乐的民族性，但他更强调："世界上只有一种尽善尽美的音乐，即来自西方的音乐"。因此，人们曾经认为他的艺术观点是具有明显"全盘西化"的倾向。

青主还写了一些有关音乐创作的文章，大多与歌曲创作和歌词创作有关，如《作曲和填

曲》、《讨论作歌的两封公开的信》、《请易苇斋先生包办填歌填曲》、以及《给赵元任先生一封公开的信》等。在这些文章中他一方面正确地指出了汉字具有独特的音韵的要求，说明我国古代长期存在填曲的传统，但他又表明这种创作歌曲的方式已经不适应当前音乐创作的要求，他更强调根据歌词内容的要求大胆创作新的曲调和新的乐曲形式。此外，青主还写了一些有关音乐基本理论问题的文章，以音乐学的角度去探讨音乐的基本知识和理论。

综上所述，可以看出，青主是一位敢于提出自己独到见解的音乐学家，他无论对一些美学性的理论问题，还是对于欧洲代表性音乐家的评述和介绍，以及他对当时音乐生活中所发生的种种现象，他都鲜明地表现他的艺术观点，同时也体现出他的广博的理论修养和大胆的批判精神。

二，丰子恺的音乐著述：

在音乐理论知识的通俗读物方面，丰子恺⑧所编译的音乐著作在当时有十分广泛的影响。丰子恺在这时期曾先后出版了《音乐入门》(1926)、《生活与音乐》(1929)、《世界大音乐家与名曲》(1931)、《音乐的听法》(1930)、《音乐的常识》(1935) 等十多种著作。他的这些著作大多是根本日本的田边尚雄，门马直卫等人的通俗音乐论著编译而成的。

丰子恺著作的最突出的优点是他善于用流利的文笔、浅显而又比较形象的语言，来阐述音乐史以及音乐技术的基础理论和知识。同时，在他一部分介绍西洋音乐史的著作中还宣扬了个性解放的思想，在客观上是符合当时反对封建礼教和提倡“美育”的要求的。因此，丰子恺的著作在当时《甚至在一个相当长的时期内》曾受到了广大音乐爱好者的欢迎，对现代音乐知识的普及起了不小的作用。但是，在丰子恺的译著中掺杂了不少唯心主义的美学观点，又由于有些译著的原著本身在学术上也不够严肃认真，因此，他的译著给读者带来了一定的消极影响。

附注：

① 陈仲子（生卒年月不详），本名蒙，1913年曾赴日留学，先为选科（唱歌、小提琴）后转入师范科，1918年学成回国，曾在北大音乐研究会执教。

② 赵尔巽，当时是四川省的总督，他曾是王光祈祖父的从业弟子，因而与王家有一定的特殊关系。

③ 引自王光祈《欧洲音乐进化论》;

④ 同③

⑤ 引自王光祈《东方民族之音乐》的“自序”。

⑥ 参看《略论青主音乐思想》（徐冬，载《中央音乐学院学报》１９８８年第三期）及《为青主一辩》（蔡仲德，载《人民音乐》１９８９年第四期）。

⑦ 见青主的《音乐通论》。

⑧ 丰子恺（1898—1975）浙江崇德（今为桐乡县）人。幼习国画，１９１４年入杭州省立第一师范，从李叔同学习绘画和音乐，后长期从事美术、音乐等艺术教育，并作为我国第一代漫画家著称于世，从１９２６年他开始从事有关音乐理论的编译工作。

新中国成立后，曾任上海美术家协会主席等职。在参与大量文艺界的社会活动外，他仍勤奋从事俄、日、英等语种的有关音乐、文学、美术方面的编译著述。

主要参考文献：

中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年
中国近现代音乐家评传（上册、近代部分，汪毓和），文化艺术出版社，1992年
中国近现代音乐家传（向延生编），春风文艺出版社，1984年
中国近现代音乐史参考资料·第二编（油印本），中国音乐研究所，1960年
王光祈音乐论文选（冯文慈、俞玉姿编），人民音乐出版社
王光祈研究文集（王光祈学术研讨会），王光祈学术研讨会编印出版
黄钟流韵集——纪念王光祈先生（ 毕兴、苑树青编），巴蜀文艺出版社，
《音》、《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐教育》等音乐刊物中有关发表的青主作品及论著

复习提纲：

一，名词解释：

《乐话》
《乐艺》
少年中国学会
《东西乐制之研究》
《音乐通论》
旧剧、新剧
复兴国乐
《中乐寻源》
工读互助团
“音乐是上界的语言”

二，思考问答：

简评“五四”时期有关“旧剧”的讨论。
简评“五四”时期有关“国乐”的不同见解。
简评青主有关音乐美学的基本思想。
简评王光祈有关音乐的基本思想。
青主在音乐理论方面的主要成就和存在问题。
简述王光祈在音乐理论研究上的成就及其影响。
简述萧友梅的音乐思想和具体实践。
简述丰子恺在音乐理论著述上的主要成就和存在问题。

第八章
30年代城市音乐生活、音乐教育、及黄自等人的音乐创作

第一节 30年代城市音乐生活概貌

一，群众文化生活和新音乐活动的开始走向初步繁荣：

1927年的“国共破裂”以及30年代初，日本帝国主义变本加厉地实施以独霸中国的罪恶阴谋，促中国的政治形势进入了一个民族矛盾和阶级矛盾相互交错、社会生活愈益动荡和贫富悬殊日益加深的复杂局面。因此，在音乐事业的建设方面，一方面，经过“五四”以后近10年的努力，尤其在沿海各大城市，呈现出各方面全面加速向前发展的趋势；另一方面，社会阶级矛盾的复杂、尖锐，社会生活的动荡又促使音乐队伍的分化和新的群众性革命音乐的迅速发展（有关这方面的情况详见第九章）。

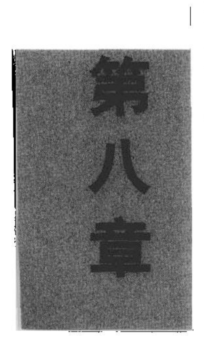
1，城市群众性歌咏活动的发展:

首先，由于广大中小学音乐教育的不断提高和一些经过专业音乐训练的学校音乐教的努力，中小学学校音乐教育的活动已经逐步从课堂发展到社会。根据当时出版的《音乐教育》、《新乐潮》等音乐杂志的报导，当时在北京、上海、南京、南昌等城市，这类学生的歌咏活动就非常活跃，有些学校的这类歌咏活动的表演水平也相应提高。如根据30代在北平从事学校歌咏活动最重要的代表李抱忱的文章《北平市的合唱团》（载《音乐教育》第三卷第9期）的介绍，当时在那里的学校歌咏活动相当活跃，象燕京、清华、师范、北平大学女子文理学院、税务专科学校等大专院校，以及汇文、贝满、育英、崇慈、崇实等中学，都以本校具有较高水平的业余合唱团而饮誉社会。这些学校的合唱活动之所以开展得好，也与有一些较高水平的音乐家与音乐教师给予悉心指导有关。其中比较突出的有：李抱忱、李任公、杨荣东、范天祥（美藉）、兰美瑞（美藉）等。在其他城市，这类歌咏活动也得以迅速广泛的发展。

在学校歌咏活动普遍得到开展的基础上，还推动了一部分较大的城市举办经常性的、全市规模的中小学唱歌比赛。如根据上述李抱忱的文章就可以知道，到1932年，仅北平一地所举办的“第五次全市性的学生唱歌比赛”就有30个中小学校参加；至1934年，参加的学校数量更有增加，演唱的水平也有明显的进步。又如，在1933年，江西省就在南昌市举办了全省性的小学唱歌比赛，参赛的学校达47所、人数达1200多。①

这些学生歌咏活动的开展，实际上为后来全民性的抗日救亡歌咏运动的发展奠定了基础。如1935年由李抱忱、范天祥所推动的北平14所大、中学学生在故宫太和殿前举办了盛况空前的千人露天合唱大会，就对当时平津地区的抗日救亡歌咏活动产生直接的影响。特别是随着“一二·九运动”及“西安事变”等爱国救亡斗争的不断走向高潮，上海、广州等各大城市也掀起了范围更为广阔、声势更为浩大的、全民性的“抗日救亡歌咏运动”。

从这阶段开始，在部分大城市里，还出现了以基督教堂或基督教教会学校为基础、有



专业音乐家进行指导的业余歌咏活动，其中有些还取得了相当出色的表演水平。当然，在这些歌咏活动中所演唱的曲目大多数是西洋的合唱名作。如在范天祥领导下的燕京大学合唱团曾于1935年在北平举办了拥有165人的合唱亨德尔著名清唱剧《弥赛亚》的音乐会，除此之外，该团还先后演唱过布拉姆斯的《德意志安魂曲》、门德尔松的《以利亚》、海顿的《创世纪》、巴赫的清唱剧《复活节》、弗朗克的《A大调弥撒曲》等。② 又如，在著名指挥家梅百器领导下的上海业余合唱团"雅乐社"的演出也给人留下深刻的印象。

2，学校儿童歌舞演出及城市歌舞、电影音乐的发展:

尽管黎锦晖的儿童歌舞音乐（儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧）大多写作于20年代，这些作品在当时经过《小朋友》杂志的发表已经部分地流传于广大中小学校。但是，这类音乐到30年代初仍在我国中小学校内颇受欢迎，并仍作为黎锦晖亲自领导的"明月歌舞团"经常上演的节目。值得注意的是，至20年代末，黎锦晖就开始朝着迎合城市小市民的趣味大搞起所谓成人歌舞的写作和家庭爱情歌曲的写作。与此同时，在上海、天津、广州等地也有一些其他的成人歌舞团（如"梅花歌舞团"等）应运而生。这些所谓成人歌舞和各种各样的爱情歌曲还充斥电影阵地和舞厅等娱乐场所，形成30年代初一股庸俗颓废的艺术思潮。这股思潮虽然在当时就受到文化艺术界的抵制和教育界的批判，它们仍对后来我国早期电影音乐的发展，以及以台港地区的娱乐性通俗音乐产生了相当深的影响。

在这一领域的发展过程中，也吸引了一批主要从事于电影歌曲创作的作曲家，如黎锦晖、黎锦光、严华、姚敏、严工上、陈歌辛、梁乐音等。同时，还涌现了一批在市民群众中颇具影响的影星及歌星，如王人美、周璇、黎莉莉、黎明辉、李丽华、李香兰③等。其中以黎锦晖光、陈歌辛在创作上，及周璇、李香兰在演唱上的影响比较突出。

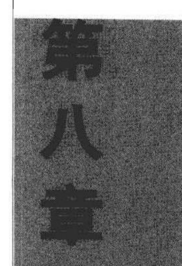
为了扭转这类通俗音乐对市民群众的消极影响，也为了利用这一阵地扩大进步音乐在群众中的影响，以聂耳、任光、刘雪庵、贺绿汀、冼星海等专业作曲家，以及赵元任、黄自等著名作曲家也先后投入电影歌曲的创作，写出了一批在思想内容和艺术形式上比较优秀的电影、戏剧插曲（详见第三节）。

3，市民群众自娱性的民族器乐演奏:

在我国市民生活中较早就有习奏、习唱民乐的传统，民国以后，随着新文化运动的发展，这些喜好习奏民乐的市民群众也开始自发组成各种民乐的社团开展其活动。其中迅速具有全国性影响的主要是广泛流传于江浙地区的"江南丝竹"和广泛流传于华南的"广东音乐"，具有地区性影响的有北方的各种鼓吹乐及南方的各种锣鼓乐。特别到30年代，以上海为中心，以"江南丝竹"为主的业余民乐社团的发展达到了更高的水平和规模，其中比较突出的有：始建于20年代初期的大同乐会、创建于20年代中期的"霄兆国乐团"、"云和乐会"等，在这些业余的民乐社团中先后吸引了不少优秀的民乐演奏家投入，如汪煜庭、柳尧章、孙裕德、李廷松、王巽之程午加等，也培养了不少年轻的优秀民乐人才，如卫仲乐、秦鹏章、金祖敏等；其次，以广州为中心的、以"广东音乐"为主的业余乐社有"素社"、"广东省国乐研究会"等，以及为之作出突出贡献的严老烈、何柳堂、丘鹤寿、吕文成、易剑泉等。④

二，中外专业音乐家的音乐表演：

1，我国专业音乐家的表演活动:



随着我国专业音乐教育的发展和提高，从30年代开始涌现出一批优秀的、我国自己的演唱、演奏家。根据《音乐教育》、《音乐艺术》等报刊的记载，在演唱方面象应尚能(18)、周淑安(19)、赵梅伯(20)、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序等均举办了他们、或与其专业学生的独唱音乐会。如于1931年3月6日周淑安就举办了她的个人独唱音乐会（有关报导见《音》第12期），于1934年4月28、29日就举办了她的学生音乐会（有关报导见《音乐艺术》第二期）。又如应尚能就先后于1932年5月21日在上海举办了他的个人独唱音乐会（有关报导见《音》第25—28期），后来，于1935年4月又在北平、天津连续举办了几场个人独唱音乐会（有关报导见《音乐教育》第五卷第5期）。在1934年暑假，由应尚能教授带队，率领国立音专的高材生戴粹伦、丁善德等还曾赴厦门、香港、广州、南宁等地举行旅行演出（有关报导见《音乐艺术》第三期）。值得注意的是，在这些我国演唱家的演唱节目中，不仅包含西洋的著名歌曲作品、还包含一部分我国作曲家（如黄自、应尚能、陈田鹤等）所创作的歌曲新作。

在小提琴演奏方面的就先后有马思聪、戴粹伦、马思宏、陆以循等举办了他们的个人独奏音乐会。其中特别以马思聪从1932年在香港、1933年在广州、1934年在上海、广州、1935年在香港、北平等地曾多次举办其个人的独奏音乐会，并得到中外报刊的高度评价（有关报导可参见张静蔚所编写的《马思聪年谱》初稿及《音乐教育》第四卷第5期）。作为国立音专的毕业生戴粹伦也于1936年3月16日在南京举办了他的独奏音乐会（有关报导见《音乐教育》第四卷第三期）；年仅13岁的马思宏（马思聪的弟弟），也于1936年先后在上海、南京举办了他的个人小提琴独奏音乐会（第一次由年仅7岁的董光光担任钢琴伴奏，有关报导见张静蔚编的《马思聪年谱》初稿；第二次由马思聪担任钢琴伴奏，有关报导见《音乐教育》第四卷第四期）。

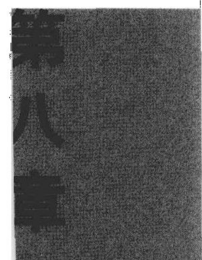
在其他器乐演奏方面尽管由于专业音乐教育的提高开始朝着多元化的方向发展了，但是，钢琴演奏还是当时影响比较大的一个领域。比较突出的钢琴演奏家几乎都是从专业院校所培养出的音专毕业生，如丁善德、李翠贞、李献敏、沈雅琴等。作为当时在专业院校从事钢琴教学的教师也有是从国外留学回来的，如王瑞娴、李树化、李恩科、张玉珍、许可经等，但是，他们大多忙于实际教学而较少从事公开的演奏活动。据有关报刊的记载象丁善德从音专毕业后就先后在上海、天津、北平等地均举办过他的个人独奏音乐会，而象李翠贞、李献敏、沈雅琴则由于较早出国进修，在国内演奏活动相对少一些。当时作为最年轻的钢琴演奏者胡伯亮（声乐家周淑安的儿子）就曾举行了他的个人独奏演出，当时他才只10岁。作为音专的学生在校内进行钢琴独奏的活动则已非常普遍了。

民乐的独奏演出仍主要作为个别节目参加，其中比较突出的在琵琶方面有朱英、刘天华、丁善德、谭小麟等，二胡方面有刘天华、吴伯超、蒋风之、陆修棠等。

室内重奏的演出也开始以专门的音乐会方式出现，如于1933年在广州就举办了马思聪与夏利柯的小提琴与钢琴音乐会（有关报导见《广州音乐》第一卷第1期）；1937年3月在广州就举办了“陈洪三重奏音乐会”（有关报导见《音乐教育》第五卷第4期）等。

2，中国管弦乐队的演出活动：

作为管弦乐的演出，除了上述以外籍音乐家所组成的乐团外，在30年代，开始出现了一些以中国音乐家所组成的管弦乐队。其中见之于报刊记载的、经常开展活动的管弦乐队主要是江西省音乐推行委员会的管弦乐队。这个团体大概筹建于1934年春夏之交，



于当年9月举行第一次谈话会（有关报导见《音乐教育》第二卷第9期）。从后来正式公布的全体队员名单知道最初的演奏人员共２０人左右，指挥由程懋筠兼任，参与其演奏活动的音乐家先后有赵年魁（小提琴）、张贞黻（大提琴）、李元庆（大提琴）、缪天瑞（钢琴）等。当年１０月在南昌湖滨音乐堂落成典礼的音乐会中正式与公众见面。后来曾多次参与江西省音乐推行委员会所举办的各种音乐会。抗战爆发后，随该会的结束而告终。其次，还有以国立音专师生为主的“上海管弦乐团”。这是一个完全业余性质的组织，正式成立于１９３６年１１月，团长为黄自，副团长为谭小麟，指挥为吴伯超，副指挥为李惟宁。参与演奏的人员约有３０人左右（有关报导见《音乐教育》第四卷第１１期张贞黻的文章）。该团曾在１９３７年举行了他们第一对外公开的演奏会，后因抗日战争的全面爆发而中止。

除此之外，还有一些组织的名称零星见于当时有关文献，其具体活动还待查，如：广东戏剧研究所管弦乐队（参见“聂耳日记”）；南京市政府音乐队（另一说称“管弦乐队”，有关报导见《音乐杂志》第四期张沅洁文）；军委会南昌行营政治训练处音乐股管弦乐队（有关报导见《音乐教育》第二卷第6期）；南昌“怒潮剧社”管弦乐队（有关记载可查“聂耳日记”等资料）等。

由此可见，尽管进入３０年代后，音乐界对发展我国的管弦乐事业热情还是很高的，但由于当时种种实际困难，它们的规模和演奏水平还难以比２０年代萧友梅所创设的“北京大学音乐传习所”的管弦乐队有更大的突破。

３，长期旅居中国的外籍音乐家和短期访华的外国音乐家的演出活动：

“鸦片战争”后、特别是“辛亥革命”以来，在我国各大城市外籍居民聚居的租界（如上海、北京、天津、广州、哈尔滨、大连、青岛等）中，曾长期旅居一些外籍的音乐家和组织了一些职业的或业余的音乐组织。他们也曾是我国城市人民音乐生活中的一支颇有影响的音乐队伍。他们的活动除了从事一些业余教学外，也参与一些由我国音乐社团所组织的音乐演出活动。他们所组织的音乐社团有些还对当时在中国传播西洋音乐产生了相当重要的影响，如上海的“工部局管弦乐队”、哈尔滨的“哈尔滨交响乐团”等。

从２０年代开始已经有一些著名的外国音乐家来华进行旅行演出，这一情况至３０年代得到了进一步的发展，不少具有世界第一流名望的演唱家和演奏家（如夏利亚宾、海非兹、津巴利斯特、提博、弗利德曼、埃尔曼、皮亚提哥斯基等）均先后在我国音乐舞台献艺。有关这方面的情况详见第四章）。

一，普通音乐教育的发展：

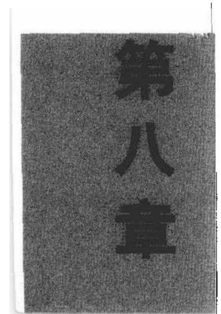
随着国民教育事业的深入发展和专业音乐教育的努力，以中小学为主的普通音乐教育也出现了向纵深的发展和逐步提高的势态。“五四”以来以蔡元培为代表所提出的“美育”在教育界和专业音乐界已经深入人心，教育行政当局一般对普通音乐教育的发展当时还是比较重视的，在专业音乐院校的建制中对培养普通音乐教育的人材也都放在比较重要的地位。其具体表现是在师范院校中对音乐系科的建设、和在专业院校中对师范音乐系科的建设都得到比较认真的对待，甚至在一些教会学校和艺术院校所培养出的人材也大多充实到普通音乐教育的领域。有关文化教育的行政机构（如中央文化事业计划委员会和教育部等）以及重要的出版部门（如商务印书馆、中华书局、开明书店、正中书局、北新书局等），都对



发展音乐教育作出专门的关注和配合。例如，根据教育部就分别颁布了自幼稚园至小学、中学，必须将音乐课正式列为必修课，并分别对音乐课的学时、教学要求均作了详细、具体的明文规定⑤。同时，在教育部的直接领导下，还组织了专门的中小学音乐教材编订委员会，聘请国内著名音乐专家（如萧友梅、黄自、应尚能等）参与有关此类教材的编写。其中比较突出的就有以黄自为首的一批专业音乐家从1933年至1935年所编订的、当时质量最好的普通音乐教材《复兴初级中学音乐教科书》(一套6册)；1935年又正式出版了由教育部音乐教育委员会所编选的《小学音乐教材》（初集，内分初、中、高3部分，共收入可供学生习唱的歌曲187首）；及以吴梦非、钱君匋、邱望湘、陈啸空、沈秉廉等在30年代所编写的、曾得到广泛运用的《中国学新歌选》(1930)、《初中乐理教本》(1932)、《新标准初中教本·唱歌》《儿童音乐教科书》等十多种音乐教材。其他值得提出的有关此类教材及提供中小学音乐课运用的学生歌曲集，还有周淑安的《儿童歌曲集》(1935)、江定仙、陈田鹤、刘雪庵合写的《儿童新歌》(1935）等等。总的讲，当时如后提高广大中小学的音乐教育仍是大家比较关心的一个课题。如程懋筠30年代从国外留学回国后就曾以自己的主要精力投入于这方面的工作。他推动了江西省行政当局正式成立了一个"江西省推行音乐教育委员会"，创办了当时历经五年、基本保持正常出版的音乐刊物《音乐教育》等。在这个刊物所发表的理论文章及音乐作品中，就有相当的篇幅是为了中小学音乐教育的发展的。同时，从全国范围看，一批优秀专业音乐家曾长期坚守普通音乐教育岗位，毕生为这个领域献出自己的心血。如李抱忱、邱望湘、陈啸空、裘梦痕、王沛伦、张季让、胡幽文、胡敬熙、刘峻峰、金继文、艾璧珈等等。因而，从30年代以来，在沿海省份的大中城市、以及内陆省份的省会等地区，中小学的音乐教育除了正常的课题讲授外，课外音乐活动（特别是歌咏活动、少儿歌舞的习练、甚至民乐合奏和管乐合奏的习练等）都开始活跃了起来。同时，在这些课外音乐活动普遍开展的基础上，全市性的中小学唱歌比赛、合唱歌咏大会等活动也得以不断地举办。

除此之外，当时已经开始有人编写出版有关基础乐理、教学法等音乐教育理论方面的著作，或翻译出版国外的有关著作。如：陈仲子的《音乐教授法》、费礼胤编著的《复兴音乐教学法》、贾新风编的《音乐教育论》、胡敬熙编著的《新课程小学校音乐科教学法》和《听音动作》，陈鹤琴等编选的《世界儿童节奏集》、以及曹恩（Alice Thorn）著的《儿童音乐》（董任坚、马虚若译），青柳善吾著的《音乐教育论》（吴承钧译）等。当时还有些在华从事音乐教育的外籍音乐家编写出版了相应的教材性读物，如兰美瑞（Maryette Lum）编的《中国小儿语歌集》；和爱融（A.M.Haggins）编的《小学唱歌集》和《中学英文歌选》等。加上有些音乐刊物（如国立音专编印出版的《乐艺》、江西省音乐推行委员会编印出版的《音乐教育》等），始终将发表中小学音乐所需要的音乐作品及发表有关的音乐评论、理论研究文章放在重要的位置来对待。其中不仅包含一些中小学教师的作品、还包括相当数量专业音乐家（如周淑安、黄自、缪天瑞、陈田鹤、江定仙、刘雪庵等）。

由此可见，进入30年代，我国中小学音乐教育问题曾得到广泛的重视和展现出令人欣喜的新局面。同时，正是由于中小学音乐教育得到了各方面的关注和配合，也逐步为我国专业音乐教育的提高奠定深广的基础。如有些后来在我国音乐文化建设中发挥不小作用的音乐家，如聂耳、冼星海、黄贻钧、丁善德等，他们大多在普通音乐教育中就获得了



较好的成长，并逐步走向专业音乐的道路的。显然，如果继续向前推进，必然会对国民音乐水平的逐步提高发生深远的积极影响。但是，随着“九·一八事变”后民族危机的不断加深，以及最后全面抗日战争的爆发，这一新的发展势头终于被迫实际中断。

二，专业音乐教育的发展：

中国的专业音乐教育虽然于２０年代已开始起步,但由于种种原因,仍免不了属于初创的性质。一方面是经验不足、环境不利，更重要的是师资不够充实、水平也不高。至３０年代，这些问题才开始得到逐步解决。其中特别是上海国立音专的建立和发展，对中国专业音乐教育事业的发展起着明显的积极影响。作为中国的近代专业音乐教育，根据中国的国情，当时实际上包含为培养专门从事音乐创作及演艺的本专科教育、和从事中小学音乐教育的师资的师范本专科教育两个方面。因此，当时除了在高等师范院校内设立的音乐系科外，在一般的音乐专科学校也大多设立师范科。而且后者的学生数字要比非师范性的本科生大得多。

这阶段的专业音乐教育机构，除了有些在20年代后期已经建立的上海国立音专、私立上海美专音乐系、中央大学教育学院音乐系、以及属于外国基督教会所创办的沪江大学音乐系、燕京大学音乐系外，新建立的专业音乐教育机构主要有:

河北省立女子师范学院音乐系（1930年创办，系主任李恩科）;
国立北平女子文理学院音乐系（1930年创办，系主任杨仲子）
私立上海新华艺专音乐系（1931年创办，系主任刘质平）;
杭州国立艺术专科学校音乐系（1932年创办，系主任李树化）
私立广州音乐院（1932年创办，院长马思聪、副院长陈洪）;
私立金陵女子文理学院音乐系（1933年创办，系主任苏瑟兰）
鲁迅艺术学院音乐系（1938年创办，系主任吕骥、冼星海）
中央训练团音乐干部训练班（1939年创办，班主任华文宪、戴粹伦）
四川省立艺术专科学校音乐系（1939年创办，系主任许可经）
华北联合大学文艺学院音乐系（1939年创办，系主任吕骥、卢肃）

上述这些专业音乐院校的教学规模、教学体制、教学方案、教师状况、以及有关的课外教学实践等，基本上都在不同程度上受上海国立音专的影响。即一般最多设立具有大专水平的“本科”，具有高中及专科水平的“师范科”，以及根据学校的教师条件招收若干不受年限限制的、单学科的“选科”。对本科的主科教学，基本采取高、中、低分级结业和其他必修课必需修毕相结合的学分制；对师范科的教学，基本采取按教学方案规定全部修毕的、2至4年的学年制；而对选科则不受硬性规定的、单科结业的学分制。对专业的设置，一般均根据本校的教师条件设立1至4—5个专业。如条件最好的上海国立音专，曾设立了理论作曲、键盘、声乐、弦乐（后来还增加了其他管乐专业）、及民乐这几个专业；而其他院校就较难配备那样齐全了。如象燕京、沪江、金陵等教会学校和私立艺术院校的音乐系，当时大多只设立了钢琴和声乐两个专业，其他专业也只是后来才适当的加进。

为了贯彻符合中国国情而提出的“兼收并蓄”方针，在民乐方面上海国立音专当时曾开设了琵琶这一个专业，而二胡也只是作为选修的“副科”来对待。至于其他院校，当时一般还难以顾及。除了主科的学习外，作为共同课一般大多开设有：基本乐理、视唱练耳、基



础和声、音乐史及欣赏（大多主要是局限于欧洲音乐方面）、合唱（有条件的还开设了合奏，但大多合奏只是作为课外的实践）、以及有关的文化课、政治课（如当时教育部规定必需学习“党义”、即“三民主义”，后来又加入了“军训”）等。此外，当时除了师范院校音乐系科及专业音乐院校的师范科按政府规定可减免、或少收学费外，无论国立、还是私立的院校，均采取收费制（有些院校、如上海国立音专对学习突出优秀者曾实行颁发减免学费的奖学金制度）。

对课外的实践、特别是有关演出的实践，均比较重视。其中成绩最突出的是上海的国立音专，其次是广州的私立广州音乐院（详情见后）和延安的鲁迅艺术学院音乐系（详情见第１５章）。

三，社会音乐教育的发展：

作为国民音乐教育的另一重要领域是社会音乐教育，也即所谓“民众音乐教育”。这个问题尽管在２０年代已有人提倡过，萧友梅还曾为之创作过一首《平民学校校歌》（歌词是胡适所写）。但是，在当时这个问题实际并没有真正得到应有的重视。至３０年代，随着学校音乐教育的普及，在这方面也得到一定的开展。例如，从政府文化行政部门（如中央文化建设委员会、教育部音乐教育委员会等）看，开始对此提出了有关议案，有些省份也开始设立了相应的机构（如文化馆等）。其中最突出的是在江西省教育厅下所成立的“江西省音乐教育推行委员会”，他们将对于社会音乐教育与学校音乐教育并列为他们的两项主要工作任务。从他们所办的杂志《音乐教育》中也可反映出这一情况。如他们曾经常派出视察员对民众文化活动的场所进行实际的调查，提出应该改进的意见，以及设立一些对民众进行辅导的部门（如设立合唱团，口琴队、以及提琴、钢琴等辅导班等）。值得注目的是，在这些活动中，他们还对民间戏曲的演出和改革开始予以关注。当然，他们的活动只是属于地区性，所从事的工作偏重于从上而下的“指导”，而且没有能够与当时最有代表性的戏曲艺人一起合作、并落实到重要新剧目的创演上。所以，其实际影响不是很大。

从全国范围看，群众自发性的有关口琴学习和表演的活动出现了意想不到的兴旺现象。特别象一些著名的口琴表演家（如王庆勋、石人望等），通过组织群众的口琴学习组织和举行形式多样的表演，通过编印出版专门的音乐刊物，曾深得大众（也包括广大的学生在内）的欢迎。

四，国立音乐专科学校（简称“国立音专”）：

原名“国立音乐院”，成立于１９２７年１１月２７日。院长蔡元培，教授兼教务主任萧友梅，副教授兼文牍朱英，讲师兼事务主任李恩科，教师有萧友梅（乐理、和声、音乐欣赏、作曲）、朱英（琵琶、笛）、王瑞娴（钢琴）、李恩科（英文、合唱、视唱练耳）、易韦斋（国文、诗歌、国音、三民主义等）、陈承弼（小提琴）、吴伯超（二胡、钢琴）、方于（法文）、及外籍教师吕维钿夫人（Mrs.Levitin,钢琴）、安多保（Mr.Antopolsky,小提琴）、厉士特奇（Mr.Lestnzzi,小提琴）、马尔切夫（Mr.Maltzeff,声乐）等。原定在院长之下设立教务、事务２个处、在教务主任下分设理论作曲、钢琴、小提琴、声乐４个系。但实际最初没有分系，一年级只招收了４５名学生，其中２名预科、２５名专修科、及１８名选科（内钢琴５名、小提琴７名、理论５名、琵琶１名）。从成立至１９２９年上半年，在学的学生



中主要有：戴粹伦、张贞黻、洪潘、蒋风之、熊乐忱、姚慎、李俊昌、郑志（即沙梅）、龙同玉、程午嘉、宋寿昌、冼星海等。⑦ 至1929年7月，国立音乐院奉命停办，后改组为“国立音乐专科学校”。这两所学校有其前后的连续性、又在体制、组织结构、师生情况上有显著的变化。

作为国立音乐专科学校，正式成立于1929年9月，同年11月开学。校长萧友梅，最初教务主任由萧友梅兼任；事务主任由沈仲俊担任、并兼任法文教师。从1930年起，教务主任就由黄自担任，至1937年改由陈洪担任。原来设立的4个系改名为“组”，即理论作曲组（主任由萧友梅兼）、钢琴组（主任为查哈罗夫）、小提琴组（主任为法利国）、大提琴组（主任为佘甫礎夫）、声乐组（主任为周淑安）。另外特聘了黎青（即青主）为该校校刊《音》，《乐艺》季刊，及“音专丛书”的编辑主任。至1930年5月24日，经教育部第105号指令，该校的组织大纲又作了如下的修订：

“本校分预科、本科、师范科、各项选科及研究班；设理论作曲、钢琴、大提琴、小提琴、声乐、国乐六组。初级各生，入学后一年内不分组。

（甲）预科为本科之预备。

（乙）本科教授高级理论与技术，目的在养成音乐专门人材。

（丙）师范科为养成音乐师资而设。

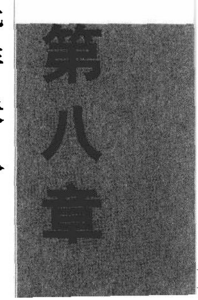
（丁）选科专为对于音乐曾有研究，欲继续专攻一门而设。

（戊）研究班专为有志研究最高之音乐理论技术者而设。“

在该“指令”中还对各科的入学资格、修业年限等作了详细的规定，如：“研究班入学资格：凡本校本科毕业生，暨修了主科高级课程之选科生愿继续研究高深音乐者。”又如：“修业年限：预科须修足60学分，师范科本科须修足100学分，始能毕业；但预科修业年限至少2年，师范科本科至少3年……研究班研究期限1年至3年”。（参见《音》第5期）

上述增设的“国乐”组的主任一直由琵琶大师朱英担任，主要招收的主科学生也只是琵琶，他还担任该校的“国乐队教练”（说明当时在该校有国乐合奏的活动）。此外，作为选科及副科还开设过二胡（由吴伯超担任其教员）。第一学年在校的各科学生约90人（其中有少量是外籍生）。至1933年历经音专教务会议多次修订，正式公布了更为详细、具体的《国立音乐专科学校学则》，其中对科组的设立、课程的类别及学分的分配、以及选科的章程等均作出明确的规定（参见《音》第45期）。至1934年上学期，在校各科学生已达138人。

萧友梅对国立音专的办学最值得称道的功绩是他特别重视教师队伍的建设，他在政府所给的不太宽余的经费中，以最大的比例聘请了一批当时在上海的最好的中外音乐家作为音专的教师。其中从事理论作曲教学的先后有：黄自、李惟宁、陈洪、吴伯超、萧淑娴等；从事声乐的有：应尚能、周淑安、赵梅伯、施拉维诺夫夫人（Mrs.N.Slavianoff，俄罗斯）、苏石林（Mr.V.Shushlin，俄罗斯）、华丽丝夫人（Mrs.E.Valesby，德国）、克里罗华夫人（Mrs.Krilova，俄罗斯）、舍利华诺夫夫人（Mrs.Selivanoff,俄罗斯）等；从事钢琴教学的先后有：查哈罗夫（Mr.B.Zakharoff，俄罗斯）、吕维钿夫人（Mrs.E.Levitin，俄罗斯）、欧萨可夫（Mr.Aksakoff，俄罗斯）、皮利比谷华夫人（Mrs.L.Pribitkova，俄罗斯），；拉扎雷夫（Mr.Lazareff，俄罗斯）、夏瑜等；从事小提琴教学的有：法利国（Mr.A.Foa，意大利）、从



事大提琴教学的有：佘甫磋夫（Mrs.I.Shevtzoff，俄罗斯）；从事中音提琴教学的有：介楚士奇（Mr.R.Gerzovsky，俄罗斯），从事长笛教学的有：史丕烈（Mr.Spiridohoff，俄罗斯）；从事双簧管教学的有：舒怀可士奇（Mr.Schwaikowsky，俄罗斯）；从事单簧管教学的有：达拉密西（Mr.V.Dramis，俄罗斯）等。其中中国的教师不仅具有高等学校毕业的学历，而且大多具有国外留学的经历；外籍教师也大多毕业于世界著名的高等音乐院校、并具有真才实学的音乐家。即使从事一般文化课的教师也必须具有高等的学历和相当声望的经历，如先后几位从事国文及诗词教学的教师易韦斋、韦翰章、龙榆生，均是国内著名的、研究诗词的学者；两位即使从事一般文化课的教师也必须具有高等的学历和相当声望的经历，如先后几位从事国文及诗词教学的教师易韦斋、韦翰章、龙榆生，均是国内著名的、研究诗词的学者；两位从事外语教学的教师梁就明、陈慧，也都是获得美国密西根大学硕士学位的学者。可能也正是这个原因，当时在上海有一些著名的民乐演奏家，由于他们没有正式的高学历、而没有被聘到音专来任教。

当时国立音专确实对教学相当重视，例如，他们非常严格的执行有关技术考级的制度，对所有学生的技术考级（无论是高、中、低级）的考级曲目、对各科学生的考试曲目、以及对各科学生的修毕考试曲目等，都不厌其烦地全部刊登在校刊《音》上面，而且学校的考试委员会的教师都必须认真参加、严格作出决定是否给予通过、以及对入学、退学、毕业、肄业等学生的名单也都及时在校刊上予以公布。

国立音专还对师生的课外艺术实践、特别是演出实践相当重视。据不完全的统计，从音专正式成立、到１９３６年的7年间，总共举办了４９次学生演奏会（参见《音》第６１期１９３６年），此外，还举办了多次各种名目的其他演出（如以“音乐艺文社”的名义举办了4次演出，其中第一次就是１９３３年３、４月间赴杭州的、著名的“鼓舞敌忾后援音乐会”，以及许多师生合作的音乐会等）。凡是一般意义的学生音乐会大多就在校内举办，而象毕业音乐会、师生音乐会等较重要的演出，大多借市内的公众会堂举办，并在报章上正式报导。另外，几乎所有音乐演出都在校刊上登载其节目单（包括其演奏者及伴奏者的姓名）。这些看来似乎是一些工作中的技术细节，但也充分反映了他们那种对教学实践的重视和对工作的认真。

国立音专在当时客观条件十分困难的情况下，还多年坚持出版校刊《音》、先后出版了学术性刊物《乐艺》和《音乐杂志》，以及编辑出版了系列的“学术丛书”等。这不仅有利于沟通校内外的音乐信息，并对推进教师的创作和学术研究的积极性、活跃学校的学术空气起了很大的作用。院校中“鹤立鸡群”、并对后来我国的专业音乐教育影响深远，都不是没有根据的。从它办学的１０年左右期间，它确实为我国培养了大批具有较高修养的音乐人材，如理论作曲方面的贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、林声翕、

张昊、钱仁康、谭小麟等；声乐方面的喻宜萱、郎毓秀、周小燕、蔡绍序等；钢琴方面的丁善德、李翠贞、李献敏、易开基等；小提琴方面的戴粹伦、谭抒真、陈又新等；以及其他方面的张贞黻（大提琴）、夏之秋（铜管乐）、叶怀德（长笛）、秦鹏章（单簧管）等。此外，象张曙、吕骥、向隅、唐荣枚、李焕之、杜矢甲等革命音乐家，也都在该校学习过。



第三节 黄自等音乐家及其创作

进入３０年代，一个注目的现象是一批从２０年代成长起来、或出国深造的音乐家（如黄自、应尚能、周淑安、马思聪、陈洪、唐学咏、程懋筠、缪天瑞、李惟宁、赵梅伯等）先后登上了我国的乐坛。他们以自己多年所学热情投入音乐教育、音乐创作、音乐表演、以及音乐编辑等方面的活动，为我国近代音乐文化建设的进一步发展起着很大的推动作用。从音乐创作讲，当时以黄自及其作品具有突出的影响。

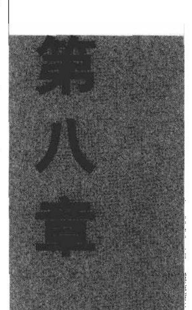
一，黄自及其创作：

黄自，字今吾，１９０４年出生于江苏省川沙县。１９１６年入北京清华学校学习⑧，并在那里开始了有关音乐的学习。1924年赴美深造，先后在欧柏林大学及耶鲁大学学习心理学和音乐。１９２９年春，以其音乐会序曲《怀旧》的演出，获得耶鲁大学的音乐学士学位。同年秋回国，先在上海沪江大学任教，并在国立音专任兼任教员。１９３０年后，他被聘为国立音专专任教授、并兼其教务主任。他在那里先后担任了和声学、单对位法、复对位法、赋格曲、配器法、自由作曲、音乐史等作曲理论课，以及键盘和声、高级和声、音乐领略法（即音乐欣赏）等选修课，为国立音专理论作曲专业的建设和发展作出了最为突出的贡献。他的教学一贯认真负责，获得了学生一致高度的赞赏。１９３０年１２月，黄自与曾在北京女子文理学院音乐系学习的汪颐年女士结婚。１９３１年“九·一八事变”和１９３２年“一·二八事变”爆发后，黄自不仅主动与国立音专部分师生走上街头进行爱国宣传和募捐等活动外，并事后投入了一系列有关爱国歌曲的创作，如《抗敌歌》、《旗正飘飘》等。

在教学之余，黄自根据当时的需要和条件曾进行了一定数量各种类型的音乐创作。此外，他还从事一些有关创作理论的学术研究和教材的写作，以及为中小学音乐教科书的编订工作。如以他为主、联合应尚能、张淑珍等编辑出版的《复兴初级中学音乐教科书》（共6册），就是当时一套质量相当出色的普通音乐教材。１９３７年他主动辞去教务主任的职务，目的是为了可以集中精力编写他早已动手、而长期未能完成的两本教材：《和声学》与《音乐史》。但是，在１９３８年５月９日，他因不幸患伤寒症、又得不到应有治疗而病逝于医院，时年仅３４岁!

黄自的音乐创作活动，起始于１９２６年留学美国的时期。至１９２９年回国的3年间，他共创作了4首声乐曲（均以英文诗为歌词）：即艺术歌曲《甘美的醇酒》、民歌风的独唱曲《Song》、戏剧性宣叙调《Jolly Good Ale and Old》、四部声乐赋格《Vocal Fugue for S.A.T.B》、为贺年片写的3部无终止卡农《Canon Parpetue a3 Voci for a X'mas Cord》；与１０首器乐曲：即音乐会序曲《怀旧》⑨，《D小调弦乐四重奏》（未完成）、以及2首“二部创意曲”、3首“二部赋格曲”、2首“三部创意曲”和《降A大调赋格曲》）。由此可见，他的早期创作大多带有习作的性质，并特别重视对复调技术的掌握。从他这些创作中可以看出，他曾受到较好的欧洲古典与浪漫派音乐传统的熏陶，和他在创作上偏重于技法严谨、洗炼，感情细致、含蓄的个人风格。
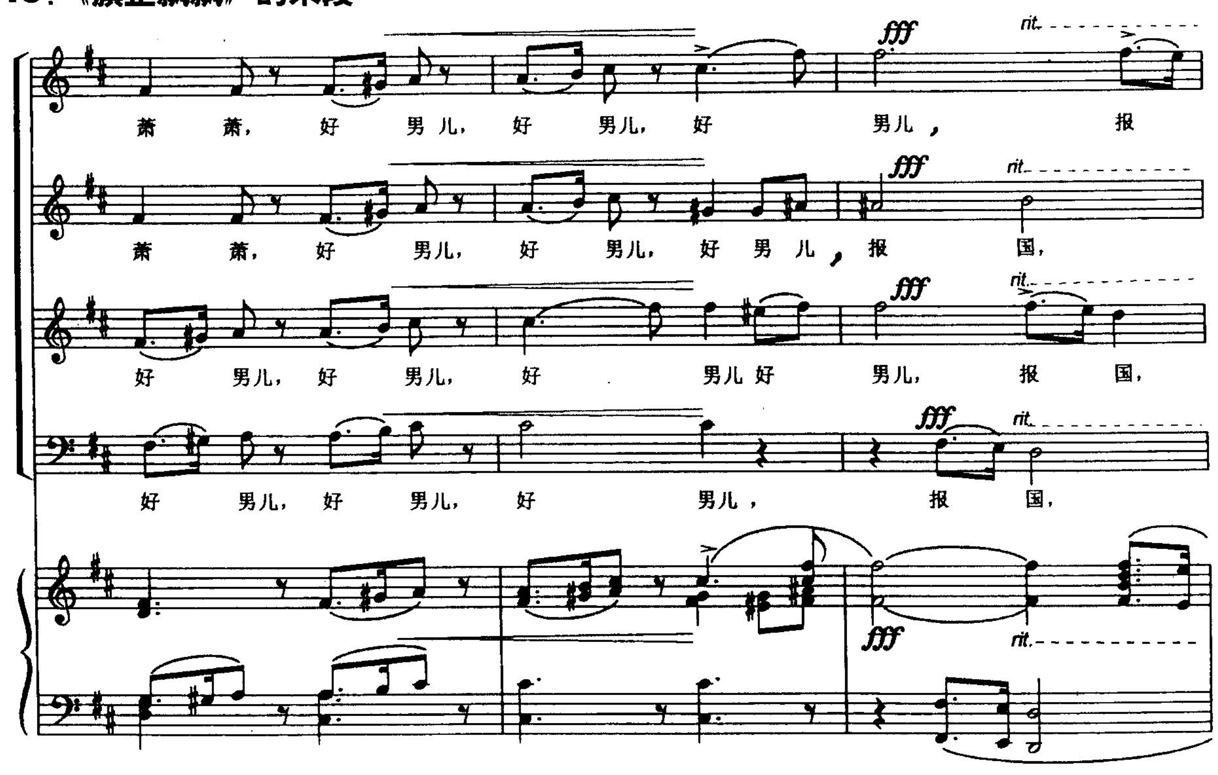
黄自回国后，由于繁忙的教学，只能在课之余进行为数不多的音乐创作。同时，由于当时我国还不具备自己的管弦乐队等客观原因，黄自回国后的音乐创作几乎都是声乐作品。但

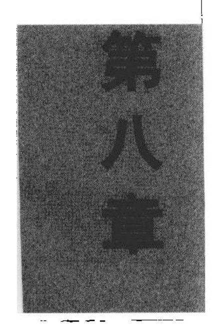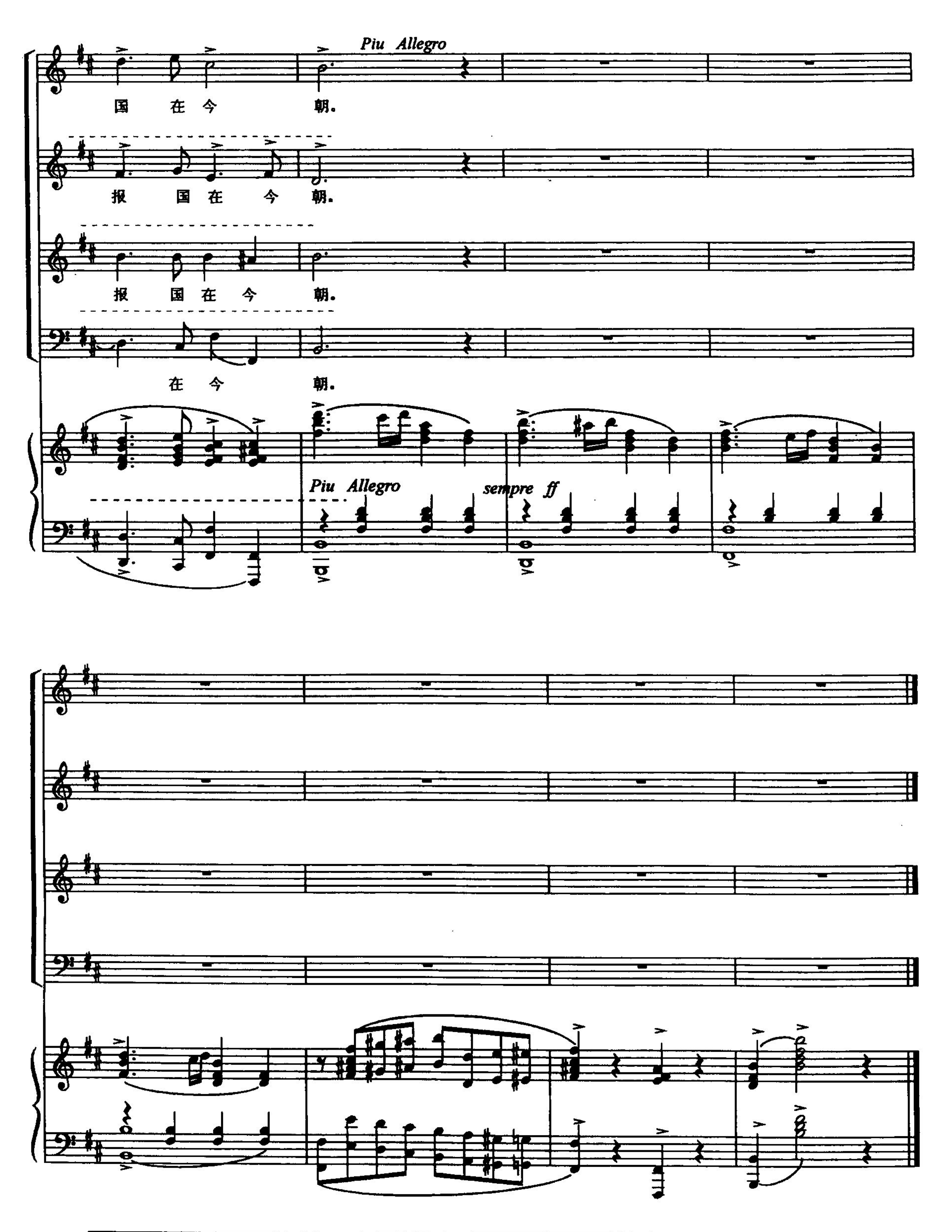


在这些为数不多的作品中，还是囊括了声乐创作的各种形式：如群众性的齐唱曲和合唱曲，抒情性的艺术歌曲和音乐会独唱曲，少儿歌曲，电影插曲，以及大型声乐套曲等。器乐创作方面，他仅为故事片《都市风光》写了一个片头音乐，后以《都市风光幻想曲》的名单独演出过。

合唱作品在黄自的声乐创作中占有比较重要的地位，除了他的清唱剧《长恨歌》外，代表性的作品有：混声四部合唱《抗敌歌》（1931）、《旗正飘飘》（1932）、以及无伴奏男声四部合唱《目莲救母》（1929）等。前2曲均与当时风起云涌的群众性爱国斗争有直接的关系。《抗敌歌》写于“九·一八事变”后不久，原名《抗日歌》，由黄自自己作词作曲。该曲后来在正式发表时由韦翰章加了第二段歌词、并改现名（因当时的国民政府曾明令不准公开提“抗日”）。《旗正飘飘》（韦翰章词）写于1932年的“一·二八事变”之后。这两部合唱曲的音乐均充满激人心弦的力量和雄伟慷慨的气势，鲜明地体现了当时群众（也包括作者自己）的、发自内心的爱国热情。这两部合唱曲均有严密而富于层次的结构布局，并对合唱的配置作了较好的对位化处理，取得了很好的合唱效果。黄自的这些作品不仅在我国音乐生活中长久地作为音乐会的保留曲目保持它们的艺术生命力，还对后来的贺绿汀、江定仙、夏之秋的同类作品有深远的影响。《目莲救母》是作者回国后第一首以民间的传曲为题材、进行具有中国风格的、复调性合唱处理的实验性作品。从中可以看出，作者较早就对西方技法进行“民族化”实验的重视。此外，在黄自的合唱曲中，《青天白日满地红》及由他改编的《国旗歌》等，在当时的音乐生活中也有一定的影响。

例46：《旗正飘飘》的末段
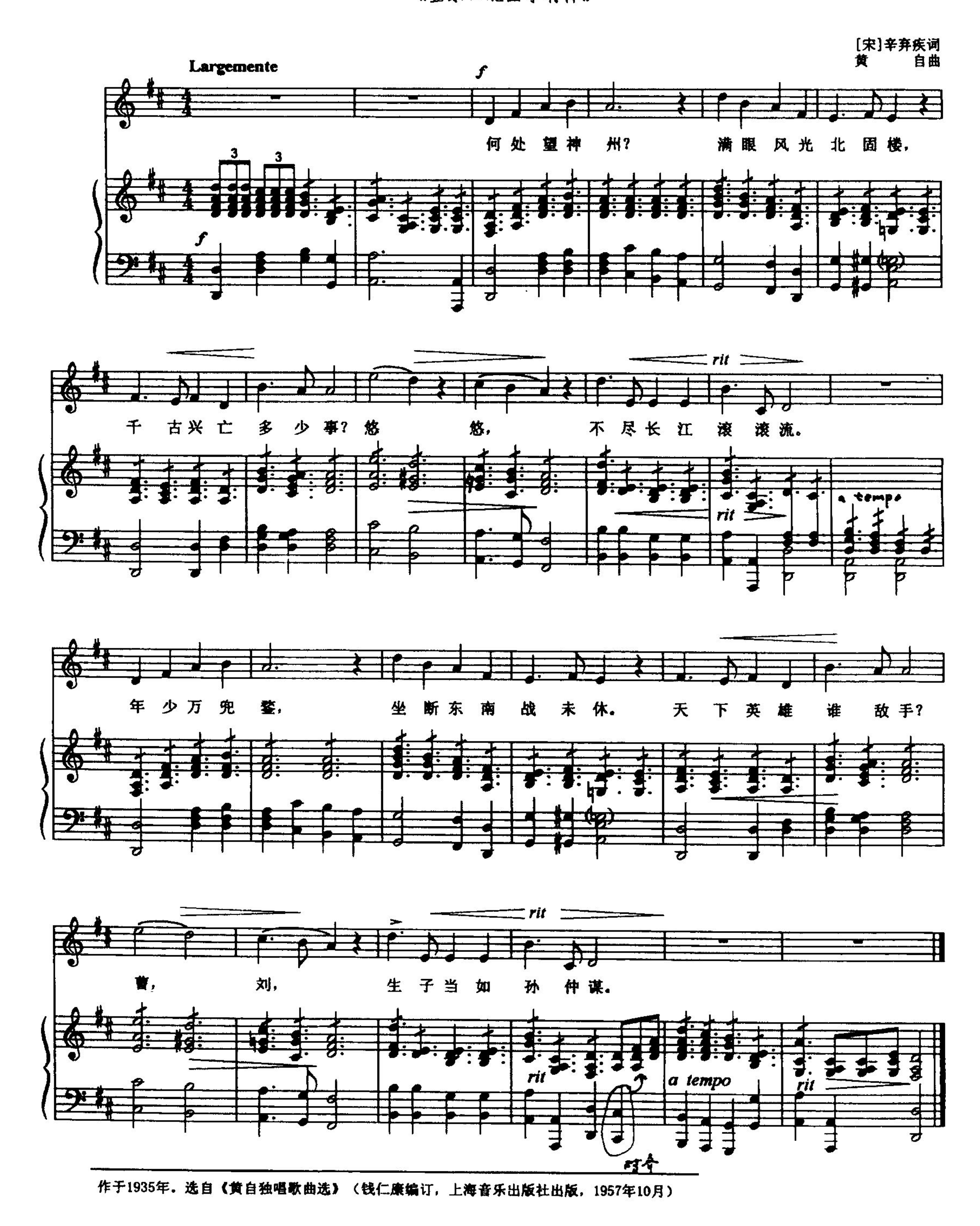






作于1932年。选自《音乐杂志》第一卷第一期(音乐艺文社编，1934年1月出版)

艺术歌曲是黄自歌曲创作中影响较大的一个方面，大致可以分为两类，即以我国古诗词作为题材的艺术性独唱曲（这些歌曲最初他是作为提供中学生所习唱的教材性作品，后来，大多成为演唱家的演唱曲目广泛流传）及为音乐会演唱所写的艺术性独唱曲。前者的代表作有：以宋代诗人辛弃疾的诗词所谱写的《南乡子》、以宋代诗人王灼的诗词所谱写的《点绛唇》、以唐代诗人白居易的诗词所谱写的《花非花》、以宋代诗人苏轼的诗词所谱写的《卜算子》等。这些歌曲的音乐大多篇幅不大，但技法简炼、结构严谨、形象鲜明，能较好地体现原诗所要求的意境和感情。如《南乡子》的音乐，自始至终充满沉雄慷慨的气势和

例 47：《南乡子》
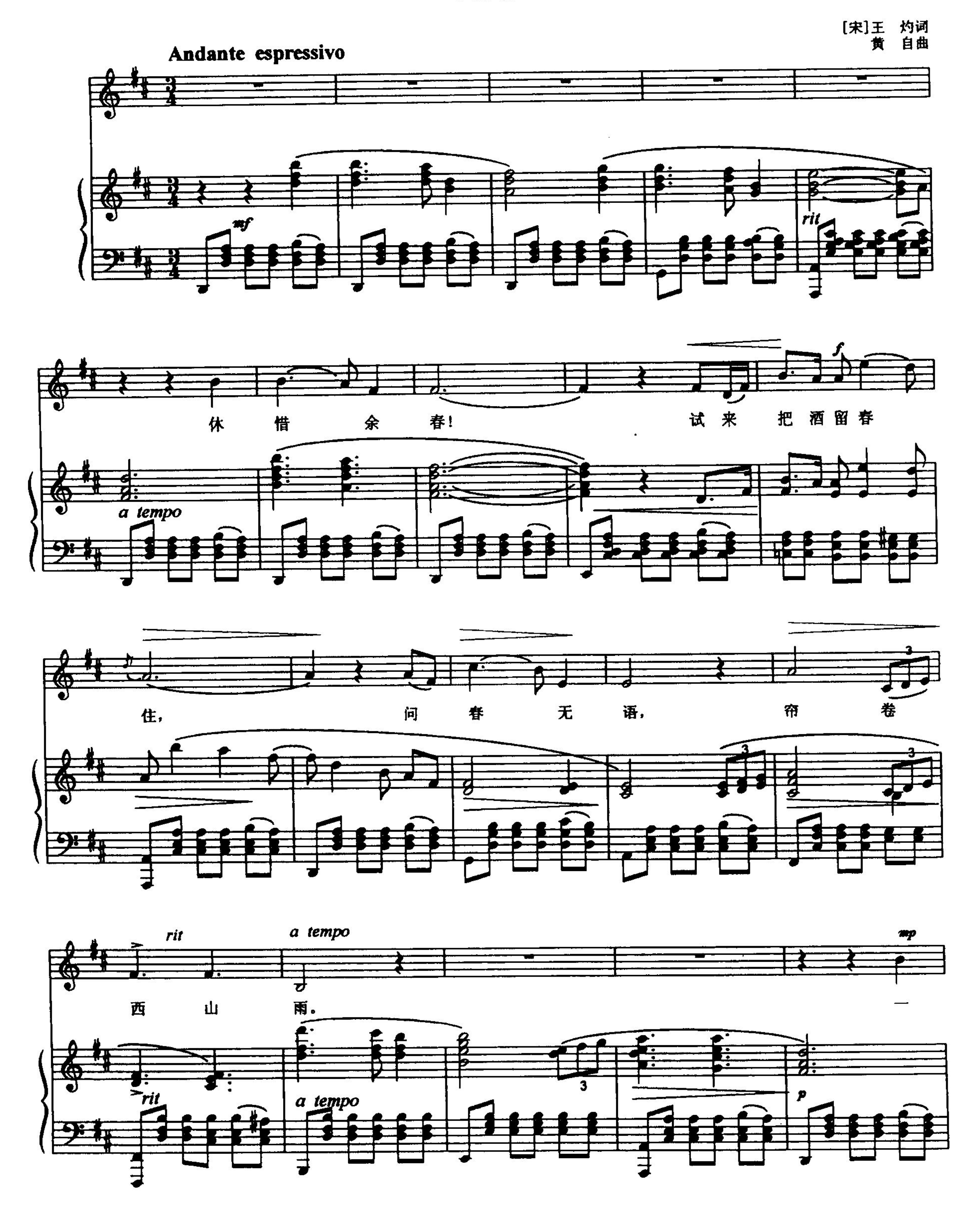


作于1935年。选自《黄自独唱歌曲选》（钱仁康编订，上海音乐出版社出版，1957年10月）

激人心弦的爱国情愫;《点绛唇》的音乐,则充满开阔的浪漫气息和对美好生活的炽热追求;《花非花》的音乐,则完全以素雅的笔调、刻划出优美、深情、细腻的如梦般的意境;而《卜算子》的音乐则突出勾画了一种中国式的恬淡、幽静的诗情和新颖、古朴的色彩。在这些作品中,作者均有意识运用了多声结合民族化的实验,在《卜算子》中还有意识吸取了现代印象派的和声技法。

例48:《点绛唇》的前半

点　绛　唇

《赋登楼》



后者的代表性作品主要是:《春思曲》(韦翰章的古体词)、《思乡》(韦翰章的古体词)、及《玫瑰三愿》(龙七的现代诗)。1933年，黄自将这3首作品以《春思曲》为名，作为他的第一本歌集，由商务印书馆正式出版。这3首作品的篇幅比上述古诗词艺术歌曲要大，根据歌词的要求作曲家在音乐创作上进行了精心的设计和大胆的构思，有意识注意发挥声乐演唱的技巧,并充分注意了通过钢琴与声乐的合作来进行形象的刻划和意境的塑造。同样，3首作品各有独自的艺术个性和不同意境，旋律优美、形象生动、感情细腻，并色彩变化鲜明、丰富。因此，这3首作品一直是我国歌唱家所喜爱的保留曲目。

例49:《春思曲》的中间段

169

梨 涡 浅， 绿 云 慵 掠

con Ped.

rit.

慵 贴 花

rit.

piu mosso

钿。 小 楼 独 倚； 怕 睹 陌 头 杨

piu mosso

una corda

柳， 分 色 上 帘 边。 更

tre corda
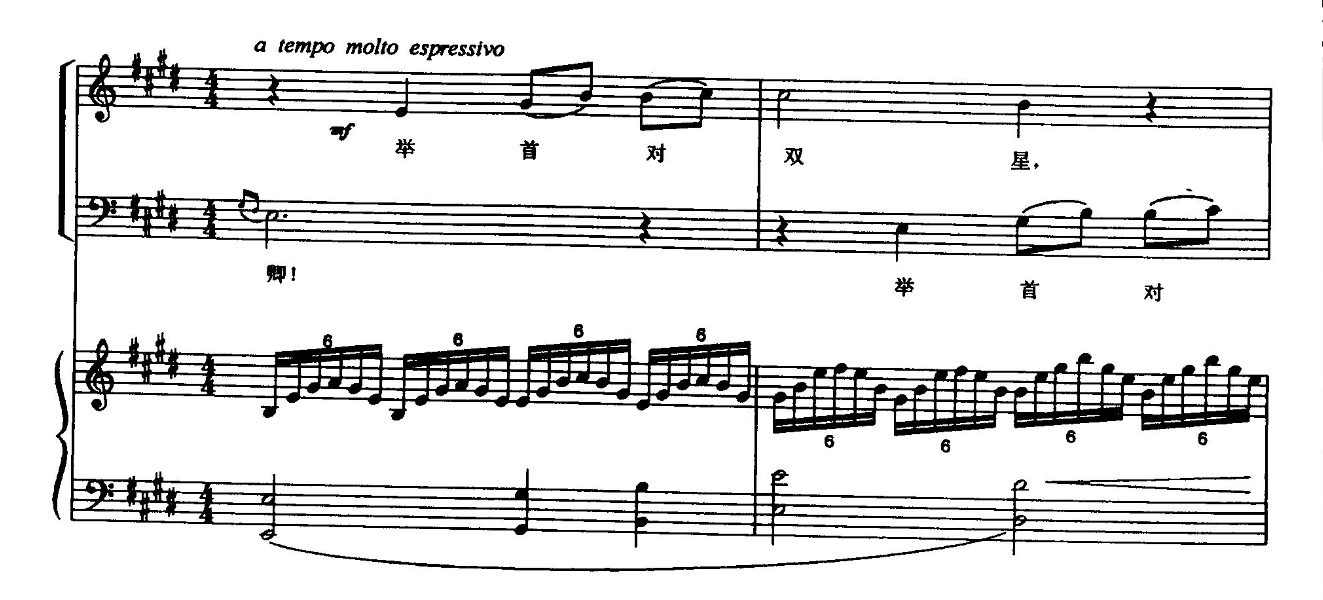


黄自为故事片《天伦》所写的主题歌《天伦歌》也是当时颇有影响的一首篇幅较大、音乐语言比较通俗的、抒情性独唱歌曲（在其末段加入了合唱的伴唱）。在黄自所创作的少儿歌曲中，比较有影响的有：《西风的话》、《雨后西湖》、《燕语》、《本事》、《睡狮》、《秋郊乐》、《踏雪寻梅》等。这些作品大多是他为编撰《复兴初级中学教科书》而创作的，最初也是收纳在这套教材中发表的。对于这些少儿歌曲的音乐创作，黄自既充分重视结合少儿的生理、心理特点，力求做到旋律生动、流畅，形象生动、鲜明，易于理解、易于传唱，同时，在艺术上又决不马虎、轻率。

清唱剧《长恨歌》是黄自创作的、唯一的大型声乐套曲，由韦翰章根据清初洪升的传奇《长生殿》的构想重新作词。作品内容主要反映唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情悲剧，同时也适当批判了李隆基"只爱美人醇酒不爱江山"而引起一场民族灾难的情节。有人认为当时黄自与韦翰章创作这部作品也带有借古喻今、讽刺时政的目的；也有人认为黄自创作此曲的直接目的，是应当时担负音专合唱课的应尚能要求、提供一些中国的大型合唱曲而写的。此曲共分１０个乐章，但黄自生前仅完成了其中的７个乐章（即第一、二、三、五、六、八、十乐章）。就在这７个乐章中既有塑造剧中主要人物（唐明皇与杨贵妃）形象和抒发他们内心情感的音乐（第二、六、十乐章），又有不同场面的情境描绘的音乐（第一、三、五、八乐章）；所有各个乐章的音乐主题均各有自己独特、生动的形象；各个乐章的音乐设计具有合理的逻辑布局和符合整个作品从爱情幸福一步步走向生离死别的悲剧的基本线索；各个乐章之间音乐的情感和色彩的对比鲜明，并充分、有效地运用了各种不同特色的合唱配置（混声四部合唱、男声四部合唱、女声合唱、领唱与合唱伴唱等）。对其抒发剧中人物形象和内心情感的音乐，作曲者也恰当地运用了富于戏剧性的、接近歌剧咏叙调的写法。由此可见，黄自是具有驾驭大型声乐作品的能力，并较好地借鉴了欧洲近代歌剧和清唱剧的经验。

在着重刻划主要人物的第二乐章"七月七日长生殿"、第六乐章"宛转蛾眉马前死"、第十乐章"此恨绵绵无绝期"中作者善于将对人物内心情感的刻划与相应场景和气氛的描绘结合在一起，给人以情景交融、扣人心弦的深刻印象。例50

例50：《七月七日长生殿》后半





f *rit.*

海 誓 山 盟： 在

f

双 星， 海 誓 山

f *rit.*

f a tempo

天 愿 作 比 翼 鸟，

f

盟： 在 地 愿 为

f a tempo

mp

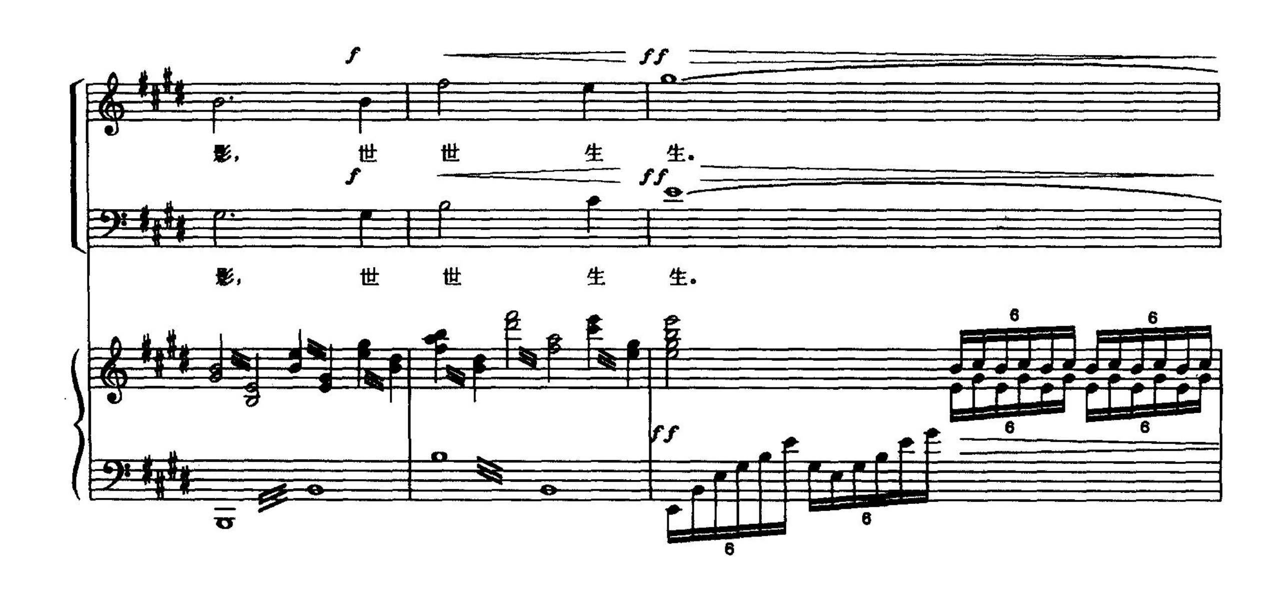
两 家 恰 似 形 和

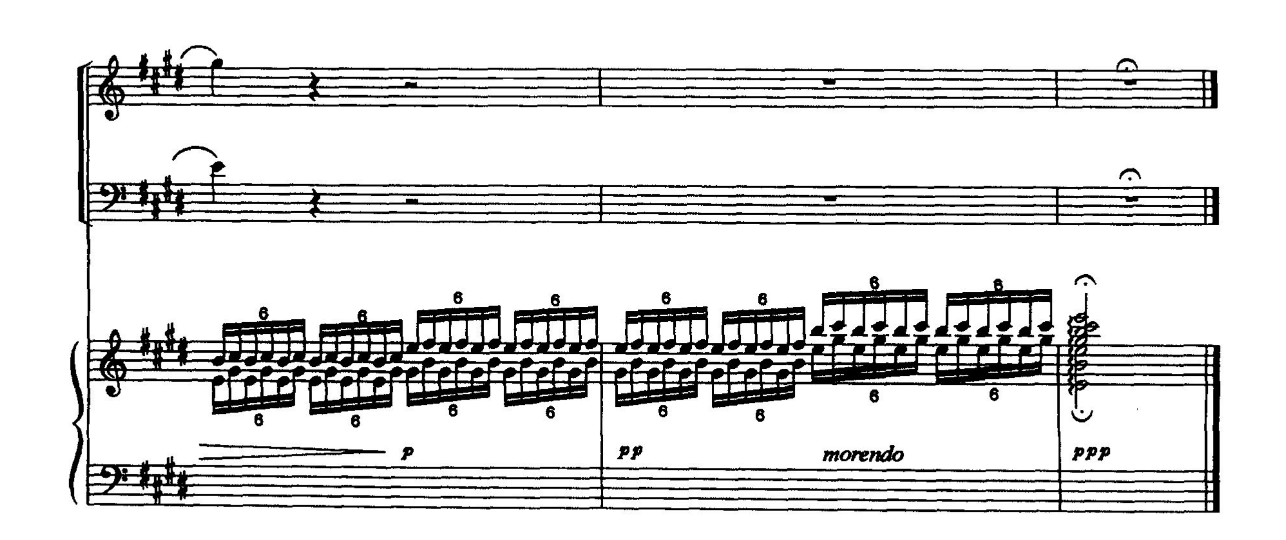
mp

连 理 枝。 两 家 恰 似 形 和

mp



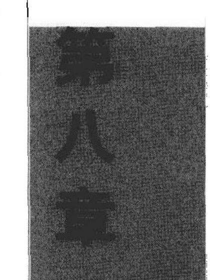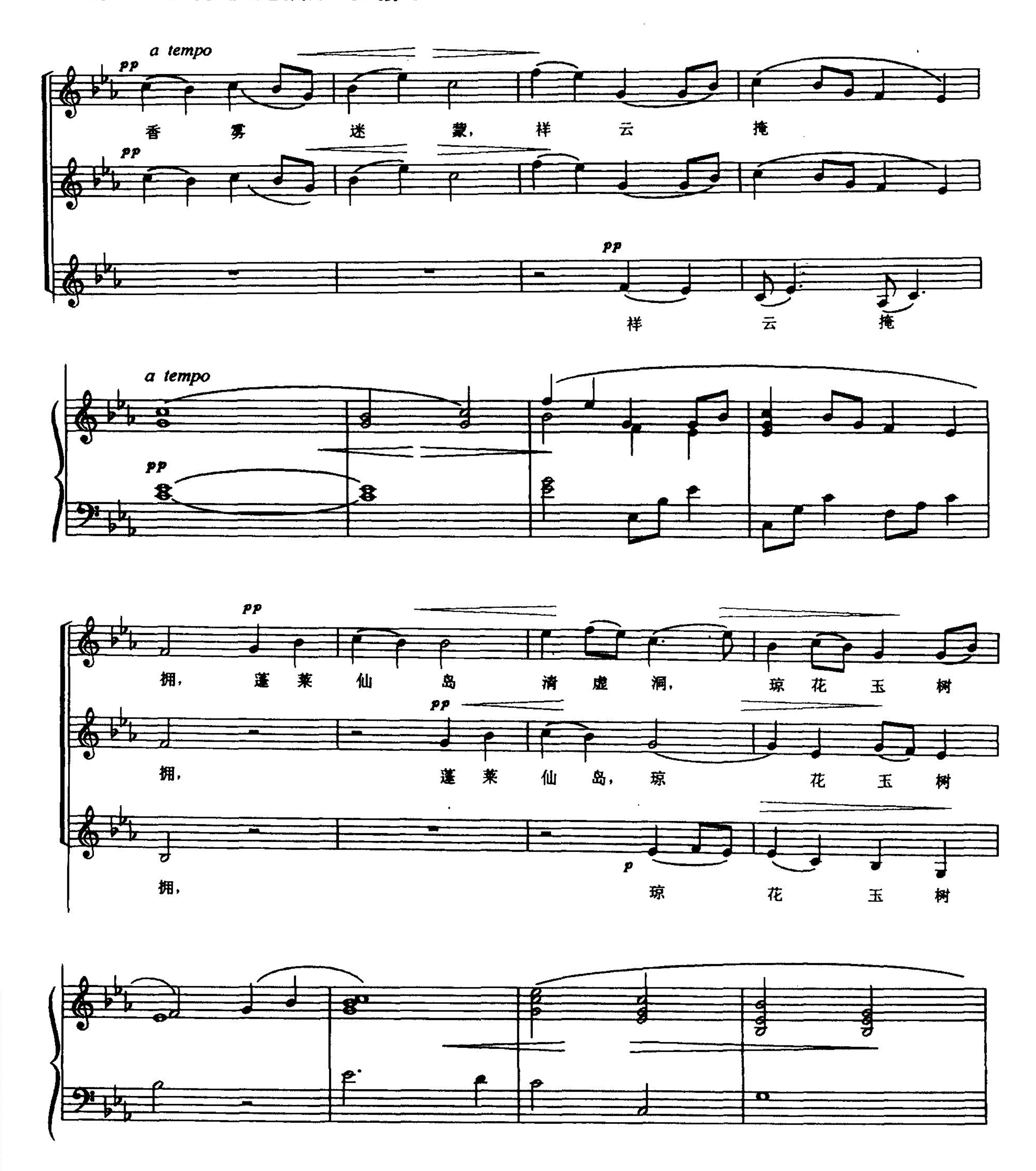




在着重不同场面描绘的几个乐章的音乐刻划，作曲家也十分注意情与景的结合和突出各具特色的性格和气氛，而且从中还适当渗入了作者的看法。特别是第八乐章“山在虚无飘渺间”，作者还有意识吸收了我国古代歌曲“清平调”的音调，创造性运用了具有我国民族特色的复调技法，使乐章的音乐具有清新、古朴、深邃的风格。例51（见138页）

二，其他学院的音乐家及其创作：

３０年代与黄自一起在学院工作的音乐家中还有不少也参与有关音乐创作的活动，其中在当时的音乐生活中、比较有影响的有：青主、应尚能、周淑安、李惟宁、陈田鹤、贺绿汀（详见第十章）、刘雪庵、江定仙、马思聪（详见第十四章）、江文也（详见第十二章）等。
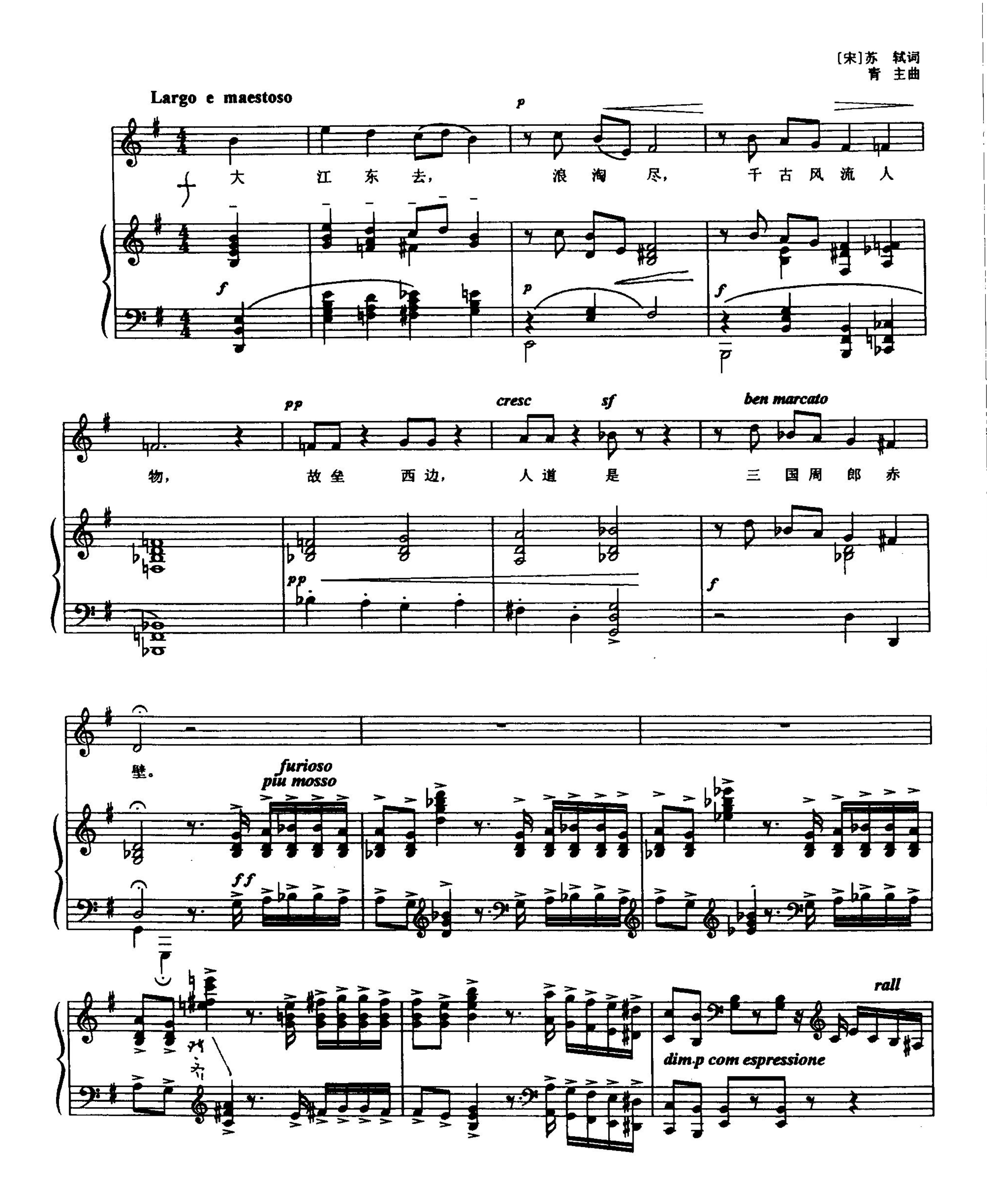


例51：《山在虚无飘渺间》前半



青主（有关他的生平简介和理论批评，参阅第七章），他在１９２０年留德学习期间就根据我国古代著名诗人苏轼的名作《大江东去》、创作了一首在艺术上相当有份量的同名艺术歌曲（由于这首作品直到２０年代末才正式发表，它的实际影响的时间就晚了将近１０年）。这首作品也可说是我国近代最早的、一首以我国古诗词为题材的艺术歌曲代表作。作品的音乐成功地概括了原诗点出的“赤壁之战”古战场的壮丽形象、和作者触景生情的丰富爱国深情。为了生动地表现原诗中即慷慨激昂、又深思感叹的丰富感情，作曲家大胆地运用富于戏剧的朗诵性与咏叹性相结合的音调，配合了非常钢琴化的伴奏。这些都体现了
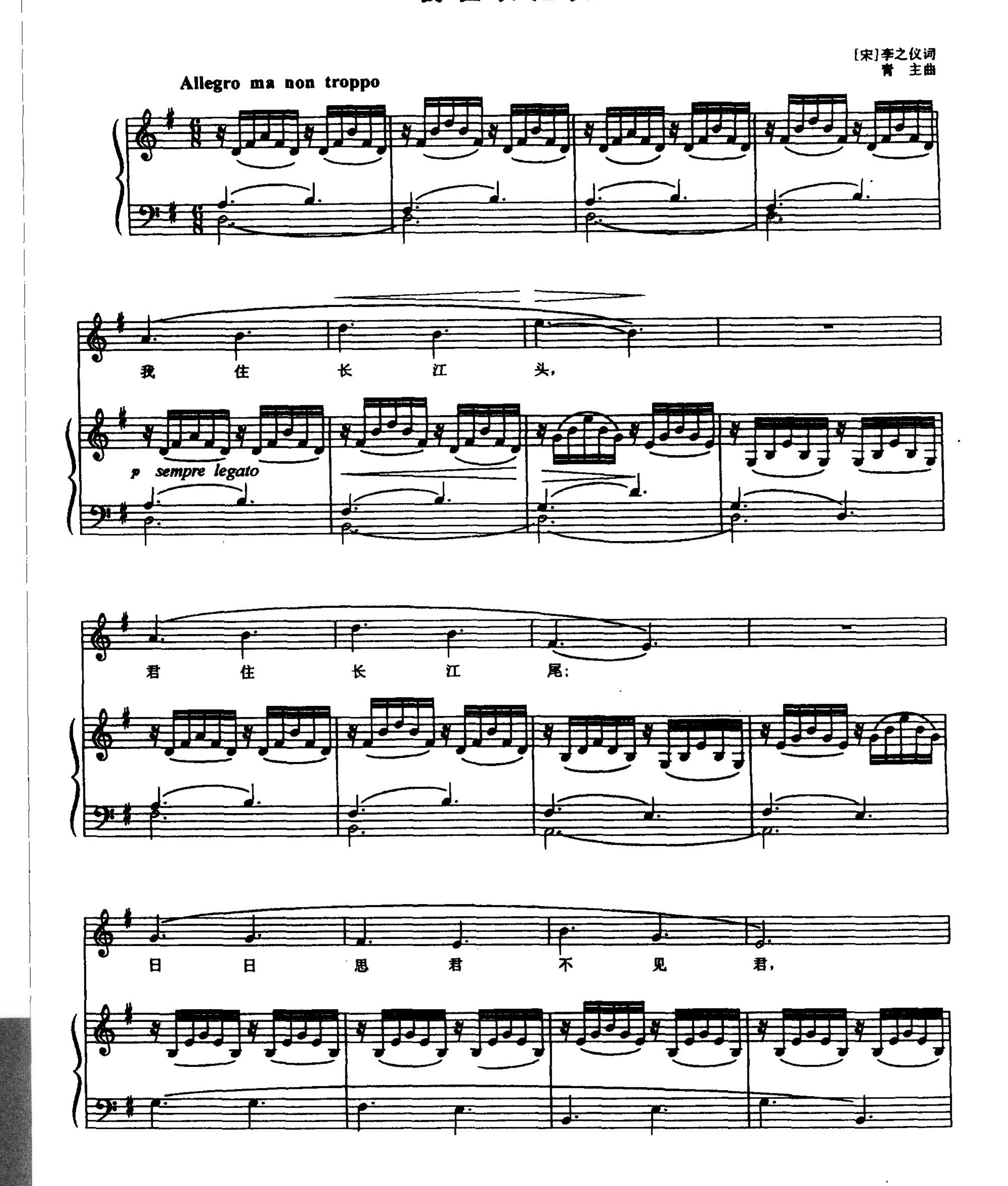
作曲家的创作才能和创新精神。

例52：歌曲《大江东去》



在２０年代末，青主又宋代诗人李之仪的诗《我住长江头》创作了一首引人注目的同名艺术歌曲。这首歌曲以情景交融的手法表现了主人公朴素又强烈的深情，旋律优美通畅、并富于鲜明的民族风味。钢琴织体成功地渲染了源源长江水的深长、又表现了主人公内心那种奔腾起伏、一泻千里的强烈感情。从字面上看这是一首优秀的爱情歌曲，根据作曲家的儿子廖乃雄说，其实是作曲家表现对1927年国民党“清党”中所牺牲、或失踪的同志的强烈感情。

例53：歌曲《我住长江头》的前半。



１９２９年后，青主主要在国立音专从事音乐编辑工作，但他在其文字写作外也参与了一定的音乐创作活动。如他先后写了独唱歌曲《红满枝》(冯延己词)、《四月十七》（韦庄词)、合唱曲《脸如花》（杜安世词)、《见也如何暮》（石孝友词)、以及他自己作词作曲的《我劝你》、《一个蠢妇人的忧虑》、《在叫花婆的怀中》等。这些作品大多发表在当时音专的《乐艺》及后来江西的《音乐教育》上，其中以他自己作词作曲的作品表现出同他20年代的以古诗词为题材、比较接近浪漫派风格的艺术歌曲有所改变的、有所发展的新的风格。即他在一篇论文《作曲与填曲》中所阐述的那样：创造一种不同于“模范派”（即以舒伯特为代表的、主张诗必须服从于优美旋律为主的、古典及浪漫主义的音乐）作曲法的“最新派的乐歌”（即以舒曼、瓦格纳、沃尔夫为代表的、主张音乐必须服从于诗的、后期浪漫主义的音乐）⑩。但是，上述观点似乎还没有完全在他的实际创作中给予充分体现。

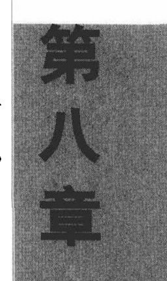
华丽丝⑾是一位受过正规德国音乐教育的女音乐家，她作为青主的夫人从２０年代就旅居中国的广州等地。２０年代末，她随青主在国立音专任教（声乐及钢琴)。可能是受了青主的影响，她对中国古代诗词和中国音乐比较喜欢，而且从２０年代后期即开始从事中国艺术歌曲的创作。她的作品主要有：浪淘沙（李后主词)、并刀如水（周邦彦词)、桃花路（高深甫词)、喜只喜的今宵夜（词取自《白雪遗音》)、易水的送别（青主词）等。她的这些歌曲创作显然也与青主一样，企图创造一种新的风格。对此她曾在《乐艺》上发表过自己的见解：

“……自瓦格纳以来，一般作曲家对于诗的配音，均以诗意为主，以能够把诗里面的神味和情景传出来为最要。……我这篇乐歌是根据这个主旨制成的。你要传出诗里面的神味和情景，你便要想出一个特殊的伴奏形式来，至于唱音的演成，是以一种没有违背诗意的朗诵为标准。……这篇由身为俘虏的李后主做成的《浪淘沙》，是多数最足以感动我的中国诗词当中的一首。我这里是要把它的作者那种愁城坐困的、凄风苦雨的俘虏生活，在我的心眼之前活现起来。……我是很知道，要把原日那首词的至深且美，用一篇乐歌传出来，是一件极不容易的事。我只好尽我的能力做去。……“⑿例54(见142页）
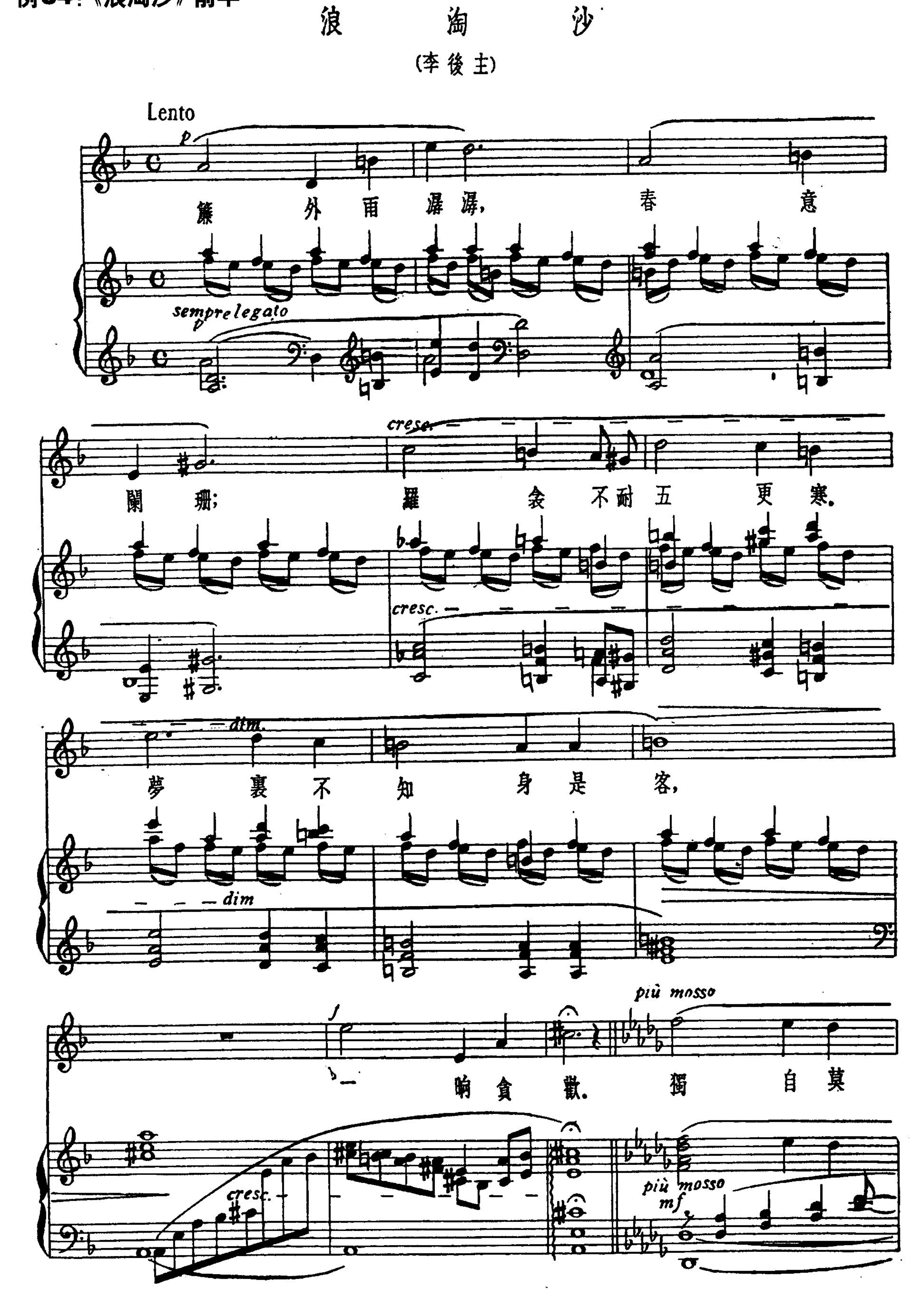
类似的情况在她其他作品（如《并刀如水》、《易水的送别》等）中也得到比较明显的体现。在这一点上，她的实践似乎比青主要更大胆。华丽丝还与青主以我国古代著名戏曲《西厢记》作为题材共同创作了一部歌剧《莺莺》，其中部分唱段曾在《乐艺》上分期刊载。作为一位外国的音乐家，如此热爱中国歌曲（特别以中国古诗词为题材）的创作，在当时也可说是比较罕见的。但也正因这一点，她的作品几乎在我国的实际音乐生活中没起什么影响。

应尚能⒀与周淑安（女）⒁均是早年留学美国的声乐家，２０年代前后均在国立音专任教，但是，他们均对音乐创作表现出浓厚的兴趣，写出了一定数量的作品。应尚能的创作主要以艺术歌曲为主，代表作有：抗战爆发前的《吊吴淞》、及抗战爆发后的《国殇》、《无衣》、《请告诉我》（合唱曲，闻一多词）等。他的音乐带有明显的浪漫主义的气质和一定的民族风格，并且非常注意发挥钢琴伴奏与声乐旋律共同塑造形象的作用。例55（见143页）

周淑安的创作主要以艺术歌曲和少儿歌曲为主，代表性的作品有：独唱曲《乐观》、《纺纱歌》、《安眠歌》、《坚劲歌》、《关不住了》等；儿童歌曲《早晨歌》、《小老鼠》、《天地宽》



例54：《浪淘沙》前半


浪 淘 沙
(李後主)
Lento
p
簾 外 雨 潺潺， 春 意
sempre legato
p
闌 珊； 羅 衾 不 耐 五 更 寒。
cresc.
夢 裏 不 知 身 是 客，
dim.
dim
f
晌 貪 歡。 獨 自 莫
più mosso
cresc.
più mosso
mf

例 55：《燕语》前半

燕 语

韦瀚章词
应尚能曲

Allegro leggiero

pp

8va bassa

8va

Una corda

君莫问别来何处？

君莫笑画梁依附；君更莫

虑旧时巢

受尽了风风雨



等。1932年她曾将自己创作的54首儿童歌曲收编《儿童歌曲集》（共4册）公开出版，1935年她又将自己创作的12首艺术歌曲分别收编在《抒情歌曲集》、《恋歌集》中，作为音专的系列丛书公开出版。至抗日战争爆发后，她的音乐创作活动基本停顿了，终究她的主要专业还是声乐演唱和教学。

例56：《纺纱歌》

纺 纱 歌

[明]陵 彼 词
周淑安 曲

轻摇车儿紧牵棉，纱绕车儿缠，心比纱儿细，手比纱儿
轻摇车儿紧牵棉，纺到五更天，娃娃床上哭，丈夫催下
轻摇车儿紧牵棉，雪压树儿偏，未等纱织布，好把寒衣
轻摇车儿紧牵棉，一家衣不全，纺纱纱不见，换了买米



李惟宁[15]早年曾在北京清华学校及北大音乐传习所等接受音乐教育，３０年代初在欧洲得到深造、并开始进行一定的音乐创作。１９３４年回国后主要在国立音专从事理论作曲的教学，同时发表了他的主要代表作。如抒情独唱曲《偶然》（徐志摩词）、抒情性合唱曲《夜思》（李白词）、《渔父词》、以及《玉门出塞歌》（罗家伦词）等。这些作品分别收入他的《独唱歌曲集》和《抒情合唱曲集》（１９３７年由商务印书馆出版）。他的创作数量不多，音乐风格清新，钢琴伴奏富于特色，与黄自等人的作品相比，独树一帜。冼星海曾在评述３０年代的我国创作时，对他的创作以较高的评价。可惜的是抗日战争以后，由于种种原因，他没有进一步在自己的音乐创作方面作出新的努力。例57

例 57：歌曲《偶然》

偶　然

Vorüber

李惟寧作曲
徐志摩作詞

Aandnte con moto

tranquillo　mp　legato　marcato　mf

我是天空裏的一片雲，
Als Wol-ke schweb am Him-mel ich

偶爾投影在你的波心．
Ohn Ab-sicht streift mein Saum Dein Herz.

你不必訝異，
Sei drob nicht ängst-lich,

更無須歡喜，在轉瞬間消滅了踪影．
drob auch Glück-lich nicht, Im Nu ist die Spur ver-schwun-den.



陈田鹤⒃的音乐创作主要受其业师黄自的影响比较明显，侧重于抒情性艺术歌曲的创作，代表性的作品有：《春归何处》（宋·黄庭坚词）、《枫桥夜泊》（唐·张继词）、《江城子》（宋·秦观词）、《牧歌》（郭沫若词）、《给》（陈庆之词）、《望月》（徐敬衡词）、《山中》（徐志摩词）、《秋天的梦》（戴望抒词）、《回忆》（廖辅叔词）等。他的音乐优美深情、笔法简炼，和声处理有独到之处，钢琴织体灵活多样、富于个性。例 58

例 58：《江城子》的前半

江　城　子

［宋］秦　观词

陈田鹤曲

Andante

p　mf

西　城　杨　柳　弄　春　柔，动　离　忧，泪　难　收，犹　记　多　情　曾　为　系　归　舟，碧　瓦　朱　桥　当　日　事，人　不



此外，他还创作了相当数量的、各种形式的抗日音乐作品。其中比较优秀的有：齐唱曲《巷战歌》（方之中词）、女声独唱《制寒衣》（流云词）、二部合唱《兵农对》（卢冀野词）等，以及话剧配乐《桃花源》（阿英编剧）。尤其以其《巷战歌》的音乐，充分体现了作者的精湛生动的艺术个性和技巧。例 59

例 59：《巷战歌》前半

巷 战 歌

方之中词
陈田鹤曲

Moderato con brio

脚尖落

地，轻轻呼吸，紧捏住武器，掩盖着

身体，从黑暗的深巷，从荒凉的地，从破旧的



他也是当时国立音专中比较重视创作儿童歌曲的作曲家，代表性的歌曲有:《米色白》、《采莲谣》、《植树节》、《蚂蚁》，以及根据安徒生童话改编的表演剧《皇帝的新衣》（廖辅叔词、钱光毅编剧）等。他的这些作品除了发表在当时的各种刊物外，还选择部分收编在他的歌曲集《回忆集》、《剑声集》中。合唱作品在陈田鹤的创作中也占一定的地位，其中比较重要的有：根据古代苏武牧羊的故事改编的清唱剧《河梁话别》（卢前词，1943年）、根据段熙仲的词所写的合唱套曲《江流七转》（1943年）、根据《诗经》的词所写的混声四部合唱《蒹葭》（1943年）等。新中国成立后，比较重要的作品是他与词作者金帆共同去东北森林体验生活后所创作的大型合唱《森林啊，绿色的海洋》。一般认为陈田鹤的声乐创作最出色的体现了他的老师黄自那种优雅、抒情、精致、含蓄的气质和美，特别对和声的处理和钢琴织体的写法，他要比贺绿汀、江定仙等更接近于黄自。

器乐创作陈田鹤写得不多，影响较大的有：钢琴曲《序曲》（此曲在1934年齐尔品所举办的“征求有中国风味的钢琴曲”中也曾获二等奖）、和《血债》（1940），根据京剧同名曲牌所写的管弦乐《夜深沉》（1938年），舞蹈音乐《荷花舞》、《采茶灯》、《剑舞》等（1953年），以及根据同名古琴曲改编的管弦乐《广陵散》（1955年）。

陈田鹤较早就衷情于戏剧音乐的创作，从他当学生时就创作了儿童歌舞表演的《皇帝的新衣》，在抗战初期有创作了抗日题材的小歌剧《桃花源》，他结束音专的学习就去山东省立剧院工作的目的也主要是为了创作一部大型歌剧《荆轲》，但因战争未能完成。新中国成立后，他终于进入当时我国最重要的歌剧单位——中央实验歌剧院，他热切期望能实现其创作一部象样的中国大型歌剧的理想。但是，天不假年，在他进入歌剧院不久，他因旧病复发、而于1955年10月30日过早地仙逝，终年44岁，他的“歌剧梦”还是没有园。
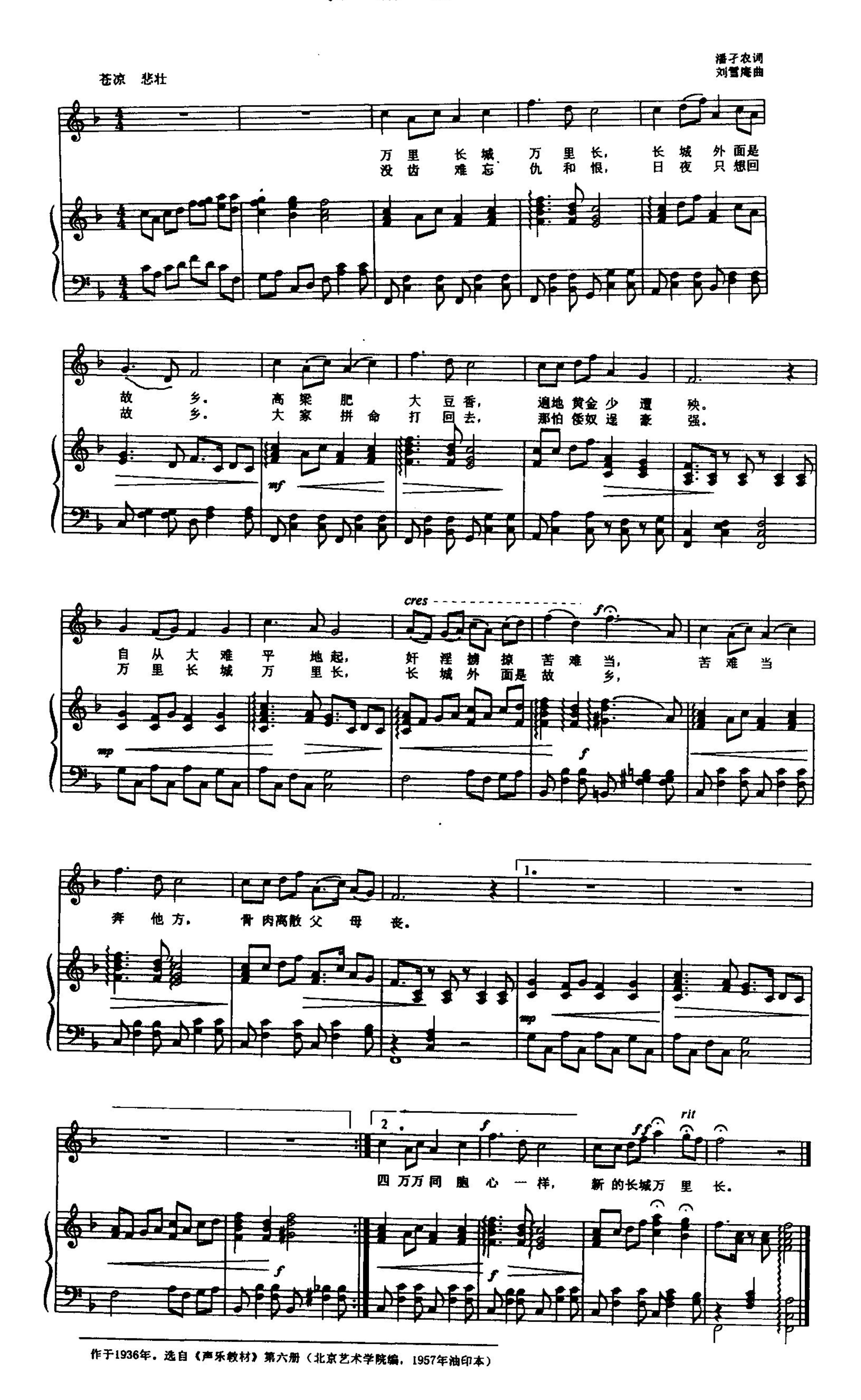
刘雪庵(17)也以声乐创作为其主要的创作领域，但以他所写的电影音乐、群众歌曲在当时具有较大的影响。他的创作数量和题材内容都比陈田鹤、江定仙为多而宽，但其艺术质量存在高低不平、优劣交错的现象。一般讲，他的作品内容比较贴近现实生活，他的音乐语言以通俗流畅见长、比较接近一般的市民群众，因此，他的作品风格大多亲切流畅、平易近人。在黄自的影响下他也写出了一些较好的古诗词艺术歌曲，如《枫桥夜泊》（唐·张继词）、《春夜洛城闻笛》（唐·李白词）、《红豆词》（清·曹雪芹词）等。他也写了一些较好的、以现代诗词为题材的抒情性独唱曲，如《飘零的落花》、《追寻》（许建吾词）、及《巾帼英雄》（桂永清词）等。与陈田鹤、江定仙一样，刘雪庵在当时也非常重视少儿歌曲的创作，同时，他也写了不少这类歌曲的歌词。

群众歌曲类的作品刘雪庵也写了不少，其中有直接受“九·一八事变”影响而创作的《出发》、《前线去》等我国最早一批抗日歌曲，也有曾受到广大群众欢迎的有《长城谣》（潘孑农词）、《流亡三部曲》的第二、三曲（“离家”、“上前线”，均为江陵词）、以及为电影《孤岛天堂》所写的主题歌等。同时，在这类作品中也有象《空军军歌》（简朴词）、《壮志凌云》（叶逸凡词）等一批中国空军歌曲。例60



例 60：歌曲《长城谣》

长　城　谣
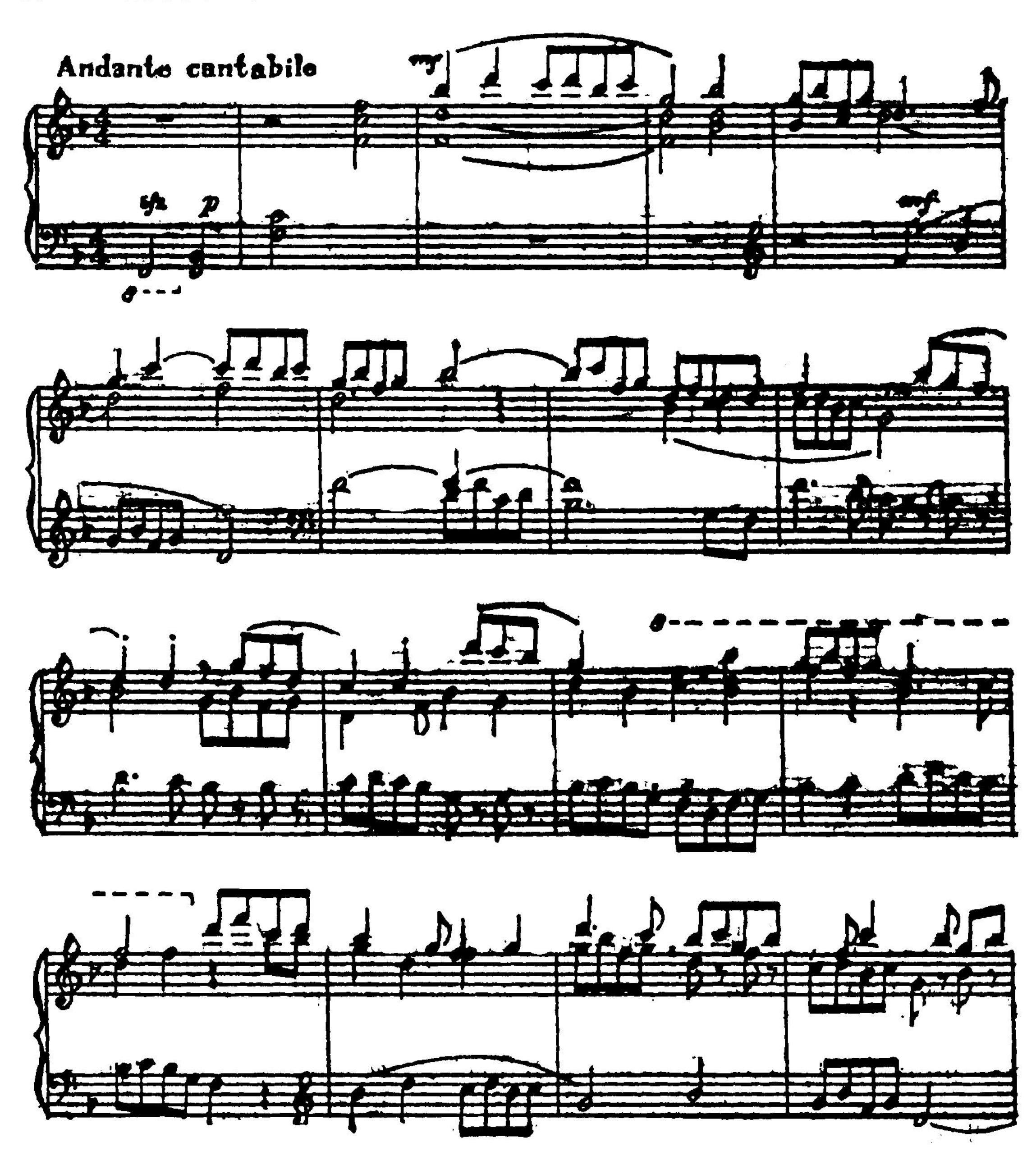


作于1936年。选自《声乐教材》第六册（北京艺术学院编，1957年油印本）

电影歌曲方面，刘雪庵曾写了象《弹性女儿》、《何日君再来》、《早行乐》等曾遭到一定批评的作品。从刘雪庵大量声乐创作中可以看出他对中国民间音乐的熟悉和爱好，他的许多歌曲旋律大多带有较明显的民族风味。他也是当时专业作曲家中较早重视研究民歌的一位代表，如在1936年他就以《布谷》为名出版了一本民歌集（由商务印书馆出版）。
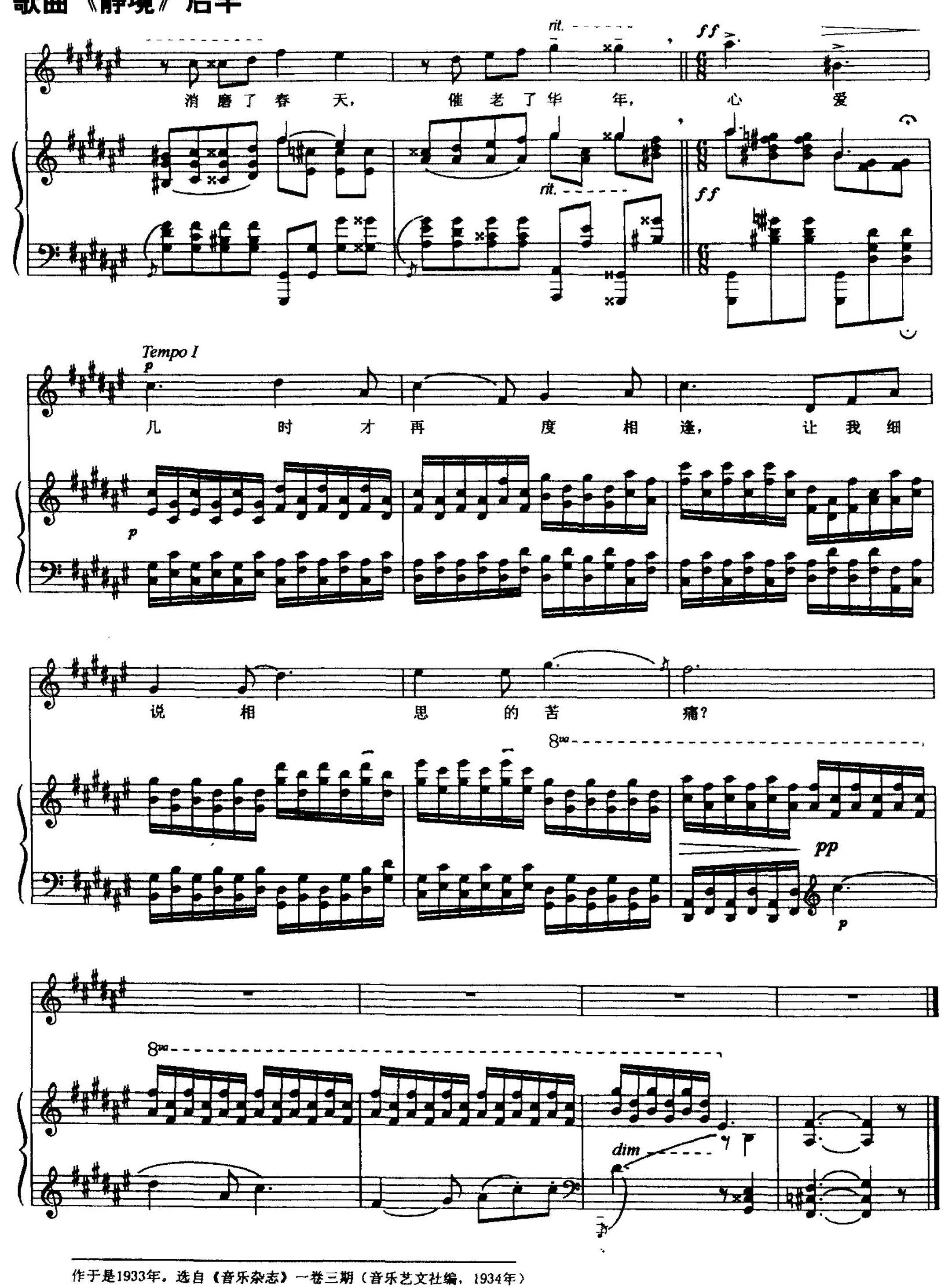
钢琴音乐方面较好的作品有1934年创作、并得到齐尔品较高评价的《中国组曲》，以及40年代以我国传统琵琶曲为题材所写的《南来雁》等。40年代，当郭沫若的著名话剧《屈原》在重庆公演时，为之谱写音乐的就是刘雪庵，但是，在50年代中期，该剧在北京重演时，就由马思聪为之谱写音乐了。这可能与刘雪庵当时已被错误打成“右派”有关系。

例61：钢琴曲《中国组曲》中的第三乐章“西楼怀远”



江定仙(18)的初期音乐创作主要也是集中在声乐创作领域，主要代表作有：艺术歌曲《恋歌》、《静境》、《岁月悠悠》，女声合唱《春晚》等。1934年在齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”中，他的《摇篮曲》也获得了二等奖。这时他的创作风格就以技法的精湛见长，但作品数量不多。抗日战争前后，他也创作了一些比较群众性的抗日歌曲，其中影响较大的有：群众歌曲《打杀汉奸》、合唱《为了祖国的缘故》等。40年代，他的作品主要有艺术歌曲《浪》、《树》、《小马》，以及合唱《悠悠鹿鸣》等。新中国成立后，他的创作范围有比较明显的扩大，先后创作了管弦乐《烟波江上》、《沧桑》，电影音乐《早春二月》，以及相当数量的民歌改编钢琴曲。他的创作一般均认为具有学者的风味，即对情感的抒发服从于对技法精湛、结构严谨的要求。

例62：歌曲《静境》后半



作于是1933年。选自《音乐杂志》一卷三期（音乐艺文社编，1934年）

阿甫夏洛穆夫⒆是３０年代在中国从事音乐创作活动相当活跃的一位外籍音乐家。由于他长期旅居中国的经历，他对中国传统音乐文化有一定的感情和理解。他较早热心探索将中国传统文化与现代音乐的各种形式进行交融，大胆创作了交响音乐、舞剧、歌剧、以及用中国乐器与西洋管弦乐进行结合的作品。他的主要作品有：交响诗《北京胡同》、舞剧《琴心波光》、舞剧《古刹惊梦》、音乐剧《孟姜女》、歌剧《观音》，以及《琵琶协奏曲》、《二胡协奏曲》等。其中以１９３８年动手、１９４３年完成的《孟姜女》(共6幕１０场)影响最大。以中国题材为基础的创作几乎在他毕生创作中占了最大的比重，这也是所有在中国旅居的外籍作曲家中非常突出的现象。特别是他对中国戏曲改革的兴趣很大，他的音乐剧《孟姜女》正是他在这方面进行努力的突出表现。当然，作为一位外籍的作曲家，他对中国传统音乐文化的理解总是有限的，所以，他的这些作品还是比较难以真正在中国的社会生活中发挥较大的影响。

附　注：

① 参见《音乐教育》第一卷第８、９期。

② 参见韩国　的《合唱运动先驱·中西音乐桥梁范天祥其人其事》，载于《韩国　音乐文集》(一)。

③ 黎锦光（1909-1993），曾用名李七牛，金玉谷等，湖南湘潭人。是黎锦晖的弟弟，行七。早年曾就读于湖南大学，主攻土木建筑，后考入黄埔军校，投身北伐。３０年代初，先后在黎锦晖的明月歌舞团、英商百代唱片公司等单位，从事作曲、指挥、音响导演等。４０年代在上海从事电影配音工作。１９５２年后一直在中国唱片公司上海分公司音响导演。

陈歌辛（1914-1961），曾用名陈昌寿、林枚等。早年曾随德籍犹太作曲加弗兰克尔等学习作曲、钢琴、指挥等。抗日战争爆发后，曾在上海中法戏剧专科学校任教，1939年参与筹建上海实验音乐社。４０年代，在上海从事电影配音工作。１９４６年在香港大中华电影公司从事作曲。１９５０年后任上海电影厂专职作曲。

周璇（1918-1957），女，乳名小红，又名啸红，江苏常熟人。１２岁入黎锦晖的明月歌舞团，学习演唱。曾与聂耳、王人美、严华等共过事。１９３５年正式转入电影界，因参演《马路天使》而一举成名，被认为是当时“十大歌星”之一。１９４６年去香港，１９５０年回上海，仍在影界工作。

黎莉莉（1915- ），女，原名钱蓁蓁，１９２６年就参与电影的拍摄，１９２８年入黎锦晖的中华歌舞学校（即“明月歌舞团”），１９３２年入联华影业公司作演员。１９３７年入中国电影制片厂，１９４５年赴美国进修，１９４８年又去英国考察。１９５０年回北京，任“北影”演员，１９５５年后先在北京电影学院学习，后在那里任教。

李香兰(），女，原名山本椒子，日籍电影演员，曾任职伪满电影株式会社，曾因主演《万世流芳》、及演唱《何日君再来》、《夜来香》等歌曲而著称。

④ 汪煜庭（1872-1951），安徽休宁人。著名琵琶家。１９２０年应聘在上海大同乐会任教，培养了卫仲乐、李廷松、孙裕德、金祖礼等，成为当时独树一帜的“汪派”琵琶大师。



孙裕德（1904-1981），上海人，著名琵琶和箫演奏家。早年在上海大同乐会、国乐研究会等活动。１９３８年曾参加中国文化剧团赴美演出。１９４７年率上海国乐研究会部分演员又赴美演出。新中国成立后任上海民族乐团第一副团长，参加国内外大量演出。

李廷松（1906-1976），江苏苏州人，著名琵琶演奏家。早年师从汪煜庭等名师，１９２４年入上海国乐研究会，并曾是著名的霄兆国乐社的创办人和主持人。新中国成立后，历任中国音乐研究所特约演奏员、中央音乐学院、天津音乐学院、渖阳音乐学院等校琵琶教授。

卫仲乐（1909-1997），又名崇福，著名民乐演奏家。江苏无锡人，出生于上海。早年曾在上海大同乐会，师从郑觐文、汪煜庭等。１９３３年曾在上海举办首次个人独奏会，１９３８年等与孙裕德等赴美演出。４０年代创办仲乐音乐馆。新中国成立后一直在上海音乐学院任教。８０年代任该院民乐系主任。

秦鹏章（1919- ），原籍江苏无锡，出生于上海。擅长琵琶、古琴、单簧管等乐器演奏和民乐指挥。早年曾在大同乐会学习，师从汪煜庭、卫仲乐等。１９３５年入百代公司乐队，１９３７年入上海国立音专学习，１９４８年任国立上海音专单簧管教授和上海市交响乐队单簧管演奏员。１９５２年参与筹建北京中央歌舞团，１９６０年参与筹建中央民族乐团，任其艺委会副主任及指挥等职。

⑤ 参见《中国近现代艺术教育法规汇编》第85、105、106、310、331、366页。

⑥ 据不完全的统计，在这个阶段公开出版的、影响比较大的小学音乐教材就有：

刘质平等编《开明唱歌教材》（１—４册）；邱望湘、沈秉廉编：《北新音乐教本》（共4册）高小用；沈秉廉编著《复兴音乐教科书》（初小用；高小用两种）；朱˜ò典《新中华音乐课本》（高小用）；胡敬熙等编著《初小音乐教本》（共２册）；王瑞娴等编《小学音乐教材》；柯政和编《初小模范音乐教科书》（共４册），《高小模范音乐教科书》（共４册）；教育部编《小学音乐教材初集》（共３册）低、中、高年级用江定仙编《小学音乐教材》；钱仁康编《小学音乐教材》（共９册）公开出版的、影响比较大的中学音乐教材则有：

周玲荪编《中等学校乐理唱歌合编》（共２册），《高中唱歌集》；柯政和编《初中模范唱歌教科书》（共３册），《高中模范唱歌教科书》（共２册），《实用初中唱歌教科书》（男生用、共３册；女生用、共３册）；吴梦非编《初中唱歌教本》（上、下册）；丰子恺编《开明音乐讲义》；刘质平编《开明音乐教程》（共２册）；黄自等编《音乐·复兴初级中学教科书》（共６册）；教育部编《中学音乐教材》（初集）；丰子恺、裘梦痕编《开明音乐教本·唱歌编》（共３册），《开明音乐教本·乐理编》；钱君 、邱望湘编《唱歌》（共3册）；吴梦非编《音乐》（初中用，共4册）；朱典编《初中音乐》（共３册）；音乐教育协进会编《中学音乐教材》（上、中、下册；乐理、唱歌、欣赏合编）；等等。

⑦ 有关情况摘引自《音乐院院刊》第一期、第三期。

⑧ 当时的清华学校是以美国退还的"庚子赔款"所创办的一所留美预备学校。

⑨ 这部音乐会序曲《怀旧》是黄自为怀念他的女友胡永馥女士的突然病逝而写的，曾作为 他的毕业作品在美国钮海文市（即耶鲁大学音乐学院的所在地）正式演出，得到里舆论界的好评。在黄自回国后，该曲还由上海工部局管弦乐队进行国内的首演，由梅百器指挥。

⑩ 此文刊载于《乐艺》第一卷第1期，1930年4月。

⑾ 据有关资料，知道华丽丝早年曾在德国莱比锡音乐学院学习，后与青主结婚、并随之旅居中国，1929年青主入上海国立音乐院后，她也在那里任教（主要是钢琴）。在教学之余一度她与青主曾对从事中国歌曲创作的热情很高。她的一些作品还曾作为当时的声乐曲目在音乐会上演出。后来她曾与青主离异，留下一女儿名廖玉玑，40年代后期曾在上海工部局乐队内任小提琴演奏员，并在国立上海音乐专科学校内任教。

⑿ 摘自华丽丝的《〈浪淘沙〉作曲大意》（原文为德文，青主译）载自《乐艺》第一卷第1期第69—71页

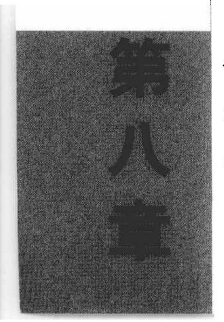
⒀ 应尚能（1902—1973）浙江宁波人，1917年就读北京清华学校，1923年赴美国留学，入密西根大学主修机械工程，后转学声乐、并选修理论作曲及钢琴。1929年毕业，翌年回国，入上海国立音专，教授声乐、合唱、视唱练耳等。抗日战争期间，他先后在重庆中央训练团音乐干部训练班、国立音乐院、国立戏剧专科学校、国立社会教育学院等任教。建国后，先后任教于华东师范学院、北京艺术师范学院、中国音乐学院等。1973年逝世于北京。

⒁ 周淑安，女，1894年5月4日出生于福建厦门一个基督教牧师的家庭。1912年入上海中西女塾，1914年留学美国，先在哈佛大学的拉德克利夫女子学院、新英格兰音乐学院学习理论作曲、声乐、钢琴等。1919年入纽约音乐学院专攻声乐。1921年回国，1927年再度赴美，入皮波蒂音乐学院继续深造声乐。1928年回国，先在其母校中西女塾任教、并领导中西女塾合唱队，1930年入上海国立音专，任声乐组主任兼合唱指挥。抗战期间，主要在重庆赋闲。新中国成立后，曾长期在沛阳音乐学院任教。1970年正式退休，1974年1月5日病逝于上海，享年79岁。

⒂ 李惟宁（1910—1984），四川宁远县人。1927年入北京清华学校，并在那里开始了有关音乐方面的学习。后留学欧洲，先后在巴黎音乐学院及维也纳国立音乐学院学习钢琴、作曲等。1934年回国，先在中央大学音乐系任钢琴教授，后在国立音专任作曲教授、兼理论作曲组主任。1942年日军侵入上海租界后，出任敌伪的“国立上海音乐学院”院长。抗战结束后，他曾长期在美国波士顿音乐院任教，并入美国籍。1984年病逝于美国。

⒃ 陈田鹤，原名启东，浙江永嘉县人。1911年12月8日出生于一个中等职员的家庭。1927年中学毕业后曾在当时的国民革命军第17路军内当过准尉司书，翌年离职。1928年9月入温州私立艺术学院学习理论作曲及钢琴。1929年秋入上海私立美术专科学校音乐组学习，1930年秋改入上海国立音专作曲选科随黄自学习作曲。1936年8月任职于山东省立剧院。抗战爆发后，长期在重庆国立音乐院任教。新中国成立以后，主要在北京中央实验歌剧院从事作曲。1955年10月23日病逝于北京，享年仅44岁。

⒄ 刘雪庵，原名廷珖、又名晏如、笔名晏青，四川铜梁县人，1905年11月7日出生于一个小公务员的家庭。在他小学毕业不久，因家庭突遭变故而辍学，过早的参与工作、支撑家庭的经济重担。1922年任铜梁县立高等小学音乐教员。1924年入成都私立美专学习音乐。1926年返回，在铜梁私立养正中学任教（后任校长）。后因逃避反动政权的抓捕而逃离家乡。1929年初入上海中华艺术大学，1930年秋入上海国立



音专，主修理论作曲，师从黄自等。1936年基本结束音专的学业后，任上海艺华影片公司特约作曲。抗战爆发后，入上海文艺界救国联合会，并与黄自、李惟宁、陈田鹤、江定仙、谭小麟、张昊等组织“中国作曲者协会”，积极从事抗日歌曲的创作，并独立创办主要刊登抗日歌曲的音乐刊物《战歌》。1938年初，在武汉与张曙、夏之秋等组织“中华全国歌咏协会”，同年6月任设在那里的军委会政治部第三厅设计委员。40年代后，先后在重庆国立音乐院及国立社会教育学院任教。新中国成立后，先后在江苏师范学院、华东师范大学、北京艺术师范学院、中国音乐学院等单位任教。1985年3月15日病逝于北京。

⒅ 江定仙（1912— ），湖北武汉人，出生于知识分子家庭。1928年先后在上海艺术大学及上海美专音乐系学习，1930年入上海国立音专，受教于黄自（作曲）、查哈罗夫（钢琴）。1934年在陕西省教育厅任编辑，1936年在上海话剧团任乐队指挥、钢琴伴奏等。抗战期间，先后任《乐风》月刊编辑、国立音乐院作曲组主任等。新中国成立后，长期在中央音乐学院作曲系任教，并兼任该系主任。1961年任中央音乐学院副院长。1984年后退休。

⒆ 阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov,1894-1965），俄国犹太人，1894年出生于中俄边界的庙街华人聚居地，从小就受到中国民族音乐的熏陶。后来赴欧洲学习医学及音乐，1914年开始侨居中国，先后在天津、北平等地工作。30年代初到上海，任职于上海工部局管弦乐队。在这期间，曾与聂耳、任光、冼星海、贺绿汀、沈知白、卫仲乐等中国音乐家均有联系。40年代末，旅居美国。中华人民共和国建立后，多次想回中国定居，未能实现。1965年病逝于纽约。

主要参考资料：

中国现代文艺资料丛刊(第1-4辑，中国现代文艺资料丛刊编辑组)上海文艺出版社，1962年，;(复刊号)(第1-4辑)，1979年。

中国近现代音乐史参考资料第三编（油印本），中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组编，1960年。

音乐建设文集上、下册，(中国音乐家协会编)，音乐出版社，1959年。

韩国鐄音乐论文集(一)，乐韵出版社，1990年。

黄自遗作集：“器乐作品”、“声乐作品”、“论著”、“文论”等4个分册，安徽文艺出版社，1997年。

《音》（国立音乐专科学校校刊）全部，1929-1937年

《乐艺》（季刊，青主主编，国立音专乐艺社），全部，1930-1931年

《音乐教育》（月刊，主编缪天瑞等，江西省音乐教育推行委员会）全部，1933-1937年

《音乐杂志》（季刊，国立音专音乐艺文社），全部，1934年

江定仙作品集（全2册），中央音乐学院学报社

陈田鹤作品选集，人民音乐出版社

音境（青主），商务印书馆，1931年

燕语（应尚能）商务印书馆，1935年

黄自传略（钱仁康），《音乐研究》1988年第3期



黄自的声乐创作（钱仁康），《音乐研究》1988年第4期

黄自的生活与创作（钱仁康），《音乐艺术》1993年第4期、1994年第1期

闪耀着现实主义光辉的乐章——学习江定仙先生的声乐作品的心得（伍雍谊），《音乐研究》1993年第3期

毕生敬业，严谨练达——江定仙及其音乐创作（汪毓和），《人民音乐》1995年第6期

复习提纲:

一，名词解释：

《音》

《音境》

《音乐教育》

音乐艺文社

《"都市风光"幻想曲》

华丽丝

《静镜》

《给》

《中国组曲》

《牧童之乐》

《巷战歌》

龙七

二，思考问答：

简评黄自音乐创作的艺术特征和成就。

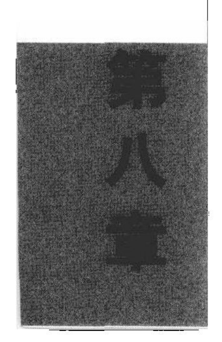
简评上海国立音专的主要成就和历史意义。

简评《音乐教育》的主要成就和历史意义。

比较黄自与赵元任的艺术歌曲创作。

简评中国３０年代学院作曲家音乐创作的特点和成就。

简评齐尔品３０年代在中国的音乐活动。



第九章
"左翼"音乐运动及聂耳、吕骥等人的音乐创作

第一节 左翼音乐运动的开展

1927年后，白色恐怖一度笼罩所有大、小城镇，工农革命运动被迫处于退却状态。在这种政治形势突变的影响下，城市群众的文化生活也相应发生了一系列的变化，那就是鸳鸯蝴蝶派文学的重新抬头，外国歌舞电影的大量进口和我国"软性电影"的迅速发展等。以黎锦晖的"明月歌舞剧社"为代表的、各式各样的歌舞团体应运而生，《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《妹妹我爱你》等低级庸俗的歌舞音乐，象瘟疫一样迷漫全国各大中城市。

与此同时，许多革命的文化工作者被迫先后从实际斗争前线撤退到上海、北平、武汉等大城市。中国共产党为了团结这批革命的文化力量，为了重新开辟白区的文化工作，以反击反动派所进行的反革命"文化围剿"，和向广大群众指明革命的前途，于1929年秋指定专人积极进行一系列联络、组织工作，于1930年3月2日首先在上海正式成立了"中国左翼作家联盟"(简称"左联")。"左联"通过自己的理论纲领和组织纲领，在我国新文学发展史上第一次旗帜鲜明地树起了无产阶级革命文学的大旗。他们以马克思主义文艺理论为指导，以工农劳动大众的解放为目标，热情投入了当时中国的无产阶级政治运动。"左联"的成立，给予当时我国文化界中的一切进步力量以极大的鼓舞。继"左联"之后，先后很快又成立了"中国左翼戏剧家联盟"(简称"剧联")等8个左翼文化组织，并统一在中国共产党所直接领导的"左翼文化工作者总同盟"(简称"文总")的领导之下开展各项活动。不久，在北平、武汉等城市也开展了类似的建立左翼文化组织的活动。自此以后，在我国近代文化史上，才出现了一个由党所直接领导的左翼文化战线，标志着我国"五四"以来的新文化运动又进入了一个新的发展阶段。

以"左联"为首的革命文化战线建立后，立即向反动的文化逆流展开了极其尖锐复杂的斗争。同时，在革命文化战线内部也进行了一系列思想、理论、组织等方面的建设，如关于文艺大众化的讨论、和关于社会主义现实主义的讨论等。"左联"还热情地介绍马克思列宁主义的文艺理论和苏联革命文艺的成就，如在1932年9月出版了周起应(即周扬)翻译的《苏联的音乐》(美国，佛里门著)，对苏联社会主义革命音乐的发展和意义作了具体的、概要的介绍。这本书是在我国系统介绍苏联音乐发展的最早的一部著作。在其《译后记》中，译者还向革命音乐家提出要创造出具有无产阶级的内容和民族的形式的新音乐的号召。另外，在郑导乐(即沙梅)和谢韵心(即章泯)所编的《音乐与戏剧》中也较早提出了如何建设革命音乐事业的问题。上述种种活动都为左翼音乐运动的建立和发展作了思想和组织的准备。

"九·一八"和"一·二八"的炮火，震动了全国各阶层的人民群众，掀起了一浪高一浪的群众性救亡运动。这一切都为迅速建立左翼音乐组织、开展革命音乐运动提出了要求。

于是在1933年春，以任光、安娥、聂耳、张曙等首先在上海成立了名为“苏联之友社”的音乐小组(又名“中苏音乐学会”或“中国新兴音乐研究会”)等组织。①1934年前后，萧声(萧之亮)、聂耳、任光、张曙、吕骥、安娥、王芝泉(王为一)等人又在上海的左翼“剧联”内成立了一个“音乐小组”。关于这个组织的情况，有关当事人的回忆还有一些不相一致的疑点，确切情况还待进一步查证。此外，1932年秋，王旦东、李元庆②、黎国荃等人在北平也曾一度筹组过左翼音乐工作者联合会等组织。

这些组织的规模都很小，但他们都自觉地以“左联”的纲领作为自己开展工作的指导，并且在组织上接受党的领导。最先，他们的活动是进行有关革命音乐理论的学习、以及展开对革命群众歌曲创作的研习。同时，党也有意识地组织这批革命音乐工作者参加当时进步电影和戏剧等活动。到1933年以后，通过《母性之光》、《渔光曲》、《桃李劫》、《大路》、《新女性》、《风云儿女》、《逃亡》等进步电影的放映，以及《放下你的鞭子》、《扬子江暴风雨》、《回春之曲》、《洪水》、《复活》等活报剧、舞台剧的演出。不少新创作的革命群众歌曲和抒情歌曲受到了社会舆论的支持，产生了极其广泛的群众影响。这些左翼音乐的传播，也给予当时泛滥成灾的低级庸俗的歌舞音乐以有力的抵制。

第二节 聂耳及其音乐创作

聂耳，原名守信，号子义(一作“紫艺”)，原籍云南玉溪，1912出生于昆明的一个中医家庭。4岁丧父，过着清贫的生活。1918年上小学，开始显露出对音乐的兴趣和才能，并学会了吹笛子、演奏二胡、三弦及月琴等民族乐器。1925年入云南第一联合中学。当时一方面正值连年的封建军阀混战，一方面又是“五卅”运动，群众性的反帝反封建斗争不断高涨。这样的充满矛盾冲突的社会环境，给年轻的聂耳留下了深刻的印象，同时也留下了不同的影响：一方面黑暗腐朽的社会现实使他一度产生了一些消极遁世的思想，同时又促使他对社会问题的认真思考。他初步认识到工人运动高涨的根本原因在于受资本家的压迫，并认为：“欲免除罢工之患，非打破资本阶级不可”。③1926至1927年间，云南学生运动日趋高涨，马克思主义开始在革命的知识分子中间传播。聂耳积极参加了这些活动，并热情地阅读这些进步文艺及理论著作。1928年秋，他加入了那里的共产主义青年团。这些活动和学习启发了他对过去的消极思想进行自我的批判，并提出了要以“打倒恶社会，建立新社会”作为自己奋斗的目标（见聂耳在中学的作文《我的人生观》，1928年，载《聂耳专辑》第一辑）。在对社会问题的认识上，他开始试图以阶级观点分析，认识到：在工人阶级遭受资产阶级的残酷剥削下，阶级之间的冲突和斗争是不可避免的，根本问题就在于“自由竞争与私有财产的扩张没有限制的缘故”(见聂耳在中学的作文《资本主义与社会问题》，1928年，载《聂耳专辑》第一辑)。

由于家庭经济的困难及受到了军阀政客的欺骗宣传，他曾一度离校参加了云南第十六军军长范石生属下的所谓“学生军”。这使他亲身感受到反动军队内部的黑暗，他开始对那些军阀政客玩弄的“国民革命”的虚伪性有了比较的清醒的认识和强烈的不满。但是，对于中国未来将走向哪里，自己将走哪一条路，他还没有坚定明确的认识。1929年5月，他返回昆明，继续在省立第一师范学校学习，并又热情地参加了学生运动。1930年7

月，为了躲避国民党反动派的搜捕，不得不跟随一个商人匆匆到上海，做了一名“云丰申庄”的店员。

当时的上海，既是帝国主义势力和我国封建买办经济、文化的中心，又是中国无产阶级革命的前哨阵地和无产阶级革命文化运动的中心。受革命的文艺理论启发使他认识到“现在艺术运动的主要任务是要大众化”，认识到今后必须在创作中“不再作个人的呻吟，或以个人的革命性的表现去影响群众”，而应该“向着新的艺术运动的路上跑去”（见聂耳1930年10月19日的日记，载《聂耳全集》下卷）。同年１１月，他加入了在中国共产党领导下的进步群众组织上海“反帝大同盟”，并认真自学进步文艺和音乐。１９３１年4月，他考入了黎锦晖领导的“联华歌舞学校”，作为一名在其小型乐队的练习生。所谓“联华歌舞学校”实际上就是黎锦晖的“明月歌剧社”，是他们同联华影业公司签约合作的一个歌舞班。歌舞班的生活促使他认真提高自己的音乐业务技能(小提琴、作曲理论等)，同时也丰富了他的生活经验，开阔了他的艺术视野。但是，歌舞班的生活也促使他一度醉心于个人成就和幸福生活的幻想。这段时期他的思想矛盾与斗争不少，经常对自己进行反省，逐渐感到改造世界观、以及提高思想觉悟的必要性。他认识到“不论你从哪条路跑，你对于哲学的基础不稳定，终于是难得走通的”；“新的脑子的培养，不是用一个模型一套便一次铸成永不腐败的。它正如一棵嫩小的植物，随时需要合理的灌溉。……脑筋若无正确的思想培养，任它怎样发达，这发达总是畸形的发达，那末一切的行为都没有稳定的、正确的立足点”（见聂耳1931年8月16日的日记，载《聂耳全集》下卷）。

特别是“九·一八”、“一·二八”事件的影响，启发了他的爱国热情，并推动了他对提高自己的觉悟的迫切要求。他认真钻研了《马克思传》、《反杜林论》等书，再次自觉地对自己在人生观、艺术观方面进行深刻的自我批判，并且向自己提出了一个重要的课题：“怎样去做革命的音乐”(见聂耳1932年2月7日的日记，载《聂耳专辑》第二辑，中国音乐研究所编，1963年)。１９３２年春，他通过田汉参加了中国左翼“剧联”，同革命的文艺战线取得了直接的组织上的联系。同年7月，他以“黑天使”、“浣玉”等笔名写了一系列论战性的短文，如《黎锦晖的“芭蕉叶上诗”》、《下流》、《评人道》（该文的原名为《和〈人道〉导演者的对话》，笔名浣玉，发表在《电影艺术》第一卷第二期，1932年7月15日。)、《中国歌舞短论》以及《黑天使答黎莉莉女士》等。④特别在《中国歌舞短论》中，他尖锐而又善意地批判了黎锦晖“口口声声唱的是艺术，是教育”，然而正是在这种“香艳肉感”的歌舞下，麻醉了无数青年、儿童。他指出“我们所需要的不是软豆腐，而是真刀真枪的硬功夫!”他认为“今后的歌舞，若果仍是为歌舞而歌舞，那末，根本莫想踏上艺术之途!”最后，他又向黎锦晖指出:“你要向那群众深入，在这里面你将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂!努力!那条才是时代的大路!”但是，他的这些善意的论批评反而遭到一些人的反对和责难。致使他不貌毅然自动脱离了“明月歌舞剧社”。

同年8月，他到北平寻找职业，曾与当地的左翼“剧联”等革命文艺组织发生了联系，并热情地参与了当地的进步文艺活动。同年１１月。他又回到上海，在组织的帮助下进了联华影片公司一厂，担任剧务、场记等工作。不久，他正式加入了中国共产党。１９３３年起，他才正式开始了自己为左翼电影或戏剧配乐、插曲等音乐创作生活。那年他创作了《开矿歌》(影片《母性之光》的插曲)、《饥寒交迫之歌》(舞台剧《饥饿线》的插曲)和《卖报歌》等。同时，与张曙、任光、安娥等建立了“苏联之友社”音乐小组、“中国新兴音乐研

究会”等组织，进行革命音乐的建设工作。

1934年是他创作最旺盛的一年，当时他自称这是他的“音乐年”。在那一年中，他为田汉的舞台剧《扬子江暴风雨》完成了配乐工作，其中包括《打桩歌》、《打砖歌》、《码头工人》、《苦力歌》(又名《前进歌》) 4首插曲。他还为电影《桃李劫》写了《毕业歌》，为电影《大路》写了《大路歌》、《开路先锋》、《小野猫》，为电影《飞花村》写了《牧羊女》、《飞花歌》。此外，他还改编整理了《金蛇狂舞》、《山国情侣》、《翠湖春晓》、《昭君出塞》等民间器乐合奏曲。1935年1月6日，他又以“王达平”为名在《申报》上发表了综合性的音乐评论《一年来之中国音乐》。在这篇文章中，他热情地肯定了从《渔光曲》以来的一系列革命歌曲，并且明确地指出正是这些音乐的产生，预示了中国音乐的光明前途。他坚信“新音乐的新芽将不断生长，而流行的俗曲已不可避免的快要走到末路上去了”。

1935年1月，他重入“联华”影片公司，任二厂音乐部主任。在短短几个月内他先后为电影《新女性》写了主题歌《新的女性》及五首插曲，合成一部组歌《新女性》，为田汉的话剧《回春之曲》写了《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》、《春回来了》4首歌曲，还为话剧《水银灯下》写了插曲《走出摄影场》，为电影《逃亡》写了主题歌《逃亡曲》(即《自卫歌》)和插曲《塞外村女》，为电影《凯歌》写了主题歌《打长江》和插曲《采菱歌》(此两曲后汉有被录用)。当时，他的歌曲已在全国各地得到了广泛的流传，产生了很大的影响，但同时也引起了反动派对他的仇视。同年4月，为了躲避搜捕，在党组织的同意和帮助下，他东渡日本，准备绕道欧洲赴苏联去深造。出国前后，他又为电影《风云儿女》写了主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。同年7月17日，因游泳不慎，不幸被淹没于日本神奈川县藤泽市的鹄沼海中。

聂耳的创作生活仅只3年不到的时间。但在他开始创作《开矿歌》以前，他已经历了一个较长的思想提高的过程。正是由于党组织的耐心培养和诱导、人民群众反帝爱国斗争的影响、以及马列主义理论的教育，才使他逐渐由一个小资产阶级的革命的知识分子逐步成为一名共产主义战士，才使他能不断地抵制资产阶级的思想影响，在政治斗争极为尖锐、复杂的30年代，坚定地站在工人阶级的立场上，自觉地以文艺为革命斗争的武器，为我国革命音乐事业的发展贡献出自己的一切。他以自己的亲身体会领悟到：“不同生活接触，不能为生活的菱；不锻炼自己的人格，无由产生伟大的作品”(引自聂耳1933年4月22日的日记，载《聂耳专辑》第二辑)；认识到：“目前从事音乐运动者首先要解决的问题”就是要建立一种“代替着大众在呐喊”的“新兴音乐”；认识了“大众必然会要求音乐的新的内容和演奏及作曲家的态度”(引自聂耳1933年6月3日的日记，载《聂耳专辑》第二辑)。正是这些认识促使他自觉地站到工人阶级的立场上去进行创作活动，能较快地认清当时摆在 国工人阶级与一切被压迫阶级面前的主要威胁就是帝国主义的民族压迫和以国民党反动派为代表的阶级压迫，以及推动他通过新的音乐语言和形式来表达人民群众抑止不住的革命热情、坚定不移的斗争意志以及他们无穷无尽的潜在力量。

聂耳的音乐创作主要是群众歌曲和抒情歌曲两个方面。他的这些作品几乎都是为当时的进步电影和戏剧所写的插曲。但是，他的歌典要比这些电影和戏剧流传得更广，生命力也更强。在群众歌曲方面，以《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《前进歌》(这3首歌均为田汉作的词)、《自卫歌》等进行曲性的爱国歌曲为最重要。这些歌曲的题材内容鲜明地反映了当时最迫切的主题——人民大众反帝爱国的斗争。聂耳在这些歌曲里以强烈的感情表达了

当时中国人民空前高涨的斗争热情以及他们对反帝斗争充满了胜利的希望和信心。因此，他的这些歌曲能给予当时各阶层的爱国群众以极大的鼓舞。例63

例63：《毕业歌》

毕业歌

——影片《桃花劫》主题歌

进行曲

田汉词
聂耳曲

mf

同学们大家起来！担负起天下的兴亡！

听吧！满耳是大众的嗟伤，看吧！一年年国土的

沦丧！我们是要选择战还是降？我们要做

主人去拼死在疆场我们不愿做奴隶而青云

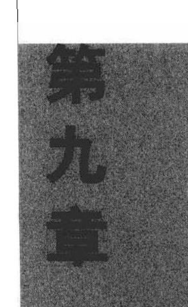
直上！我们今天是桃李芬芳，明天是社会的

栋梁；我们今天是弦歌在一堂，明天要掀起民族
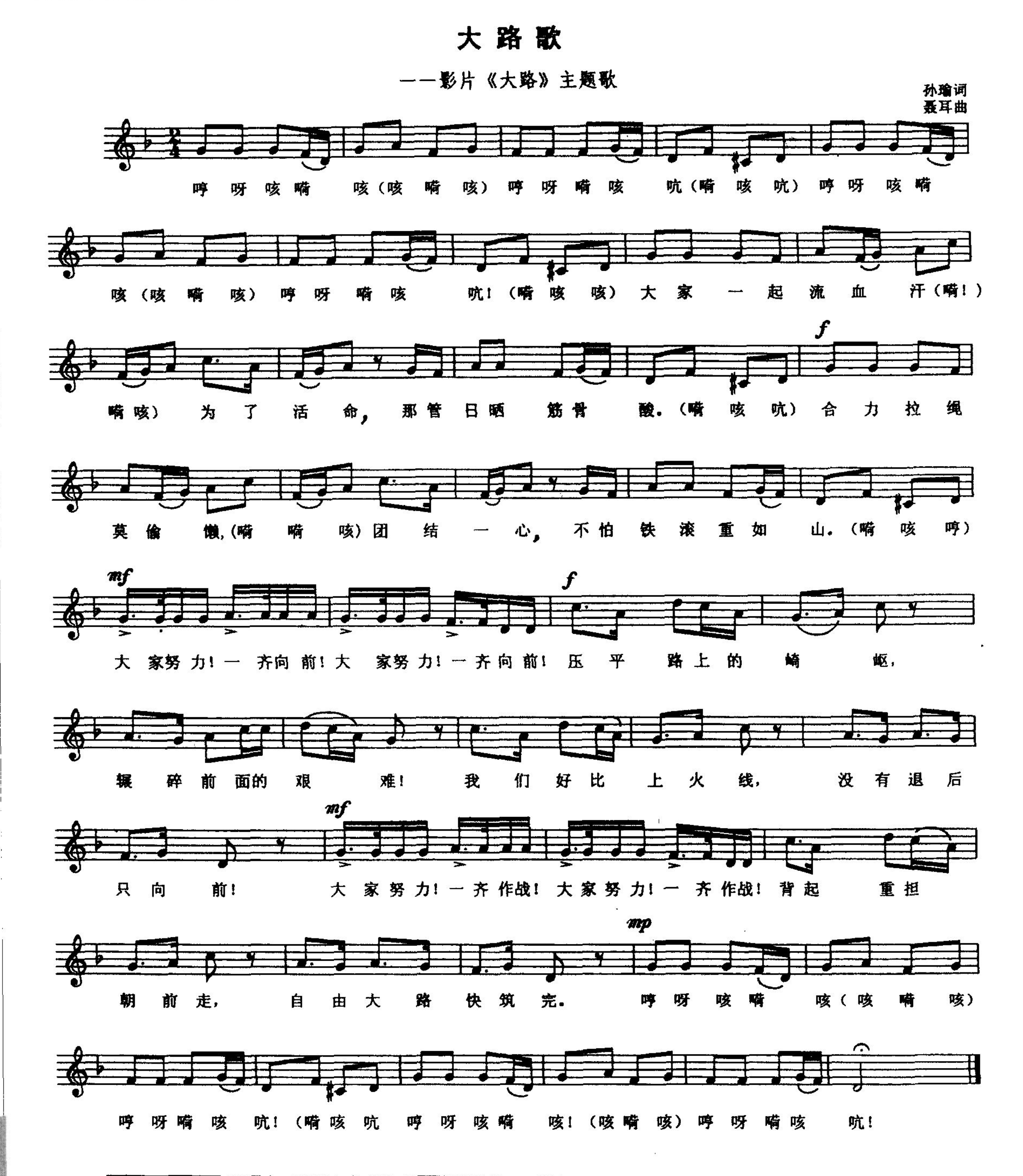
自救的巨浪！巨浪！巨浪！不断的增长！

同学们！同学们！快拿出力量，担负起天下的兴亡！

作于1934年。选自《聂耳歌曲集》（音乐出版社出版，1957年）



其次，像《大路歌》(田汉词)、《开路先锋》(孙师毅词)、《码头工人》(百灵词)、《打长江》(田汉词)等工人歌曲，也具有特殊的意义。这些歌曲深刻揭示了当时处在帝国主义和国内反动统治双重压迫下，我国无产阶级劳动群众的生活和思想感情。聂耳在这些作品中不仅强调了他们被压迫的痛苦，而且更强调了他们内心强烈的愤怒和仇恨、以及迫切要求反抗的意志和力量。聂耳这些歌曲的音乐性格沉着有力、坚毅乐观。在聂耳的这些歌曲中，中国无产阶级的形象已经不再是一群消极的被压迫者，而是中国革命斗争的先锋，产析的社会的缔造者。



作于是1934年。选自《聂耳歌曲集》（音乐出版社出版，1957年）
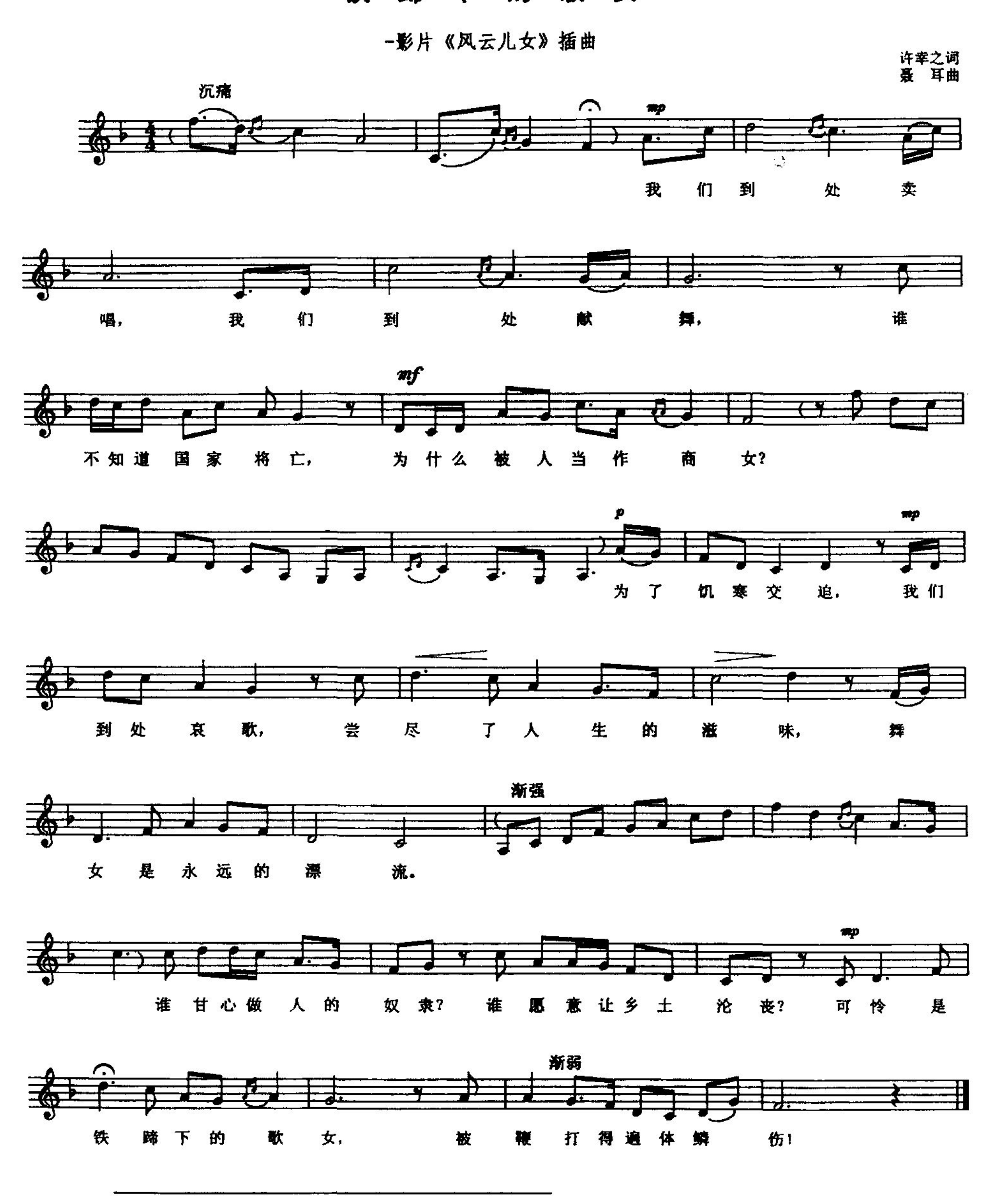
例64：《大路歌》前半部分

在我国现代音乐发展史中，能这样准确而又深刻地反映我国的无产阶级形象的作曲家，聂耳是第一个人。而且直到今天，他的这些作品仍然不失其深刻感人的光彩。

在抒情歌曲方面，以《铁蹄下的歌女》(许幸之词)、《塞外村女》(唐纳词)、《梅娘曲》(田汉词)、《飞花歌》(孙师毅词)等最突出。歌曲所反映的题材内容，大多数也是当时被压迫、被剥削的人民的痛苦生活以及他们的思想感情。其中以《铁蹄下的歌女》写得最成功。

聂耳在这首歌曲里以深厚的阶级感情为这样一个被旧社会所损害的、被人们所践视的女性发出了沉痛的控诉，同时，他又揭示出这个女性内心所蕴藏的崇高爱国热情。整个歌曲的音乐是悲痛的、深情的，但又富于强烈的戏剧性。这是我国３０年代，在三座大山压迫下，一个受尽生活折磨的、善良的中国妇女的典型写照。

例65：《铁蹄下的歌女》



作于1935年。选自《聂耳歌曲集》(音乐出版社出版，1957年)

在《塞外村女》里，聂耳所强调的却是一种比较单纯朴素的民间风格，音乐的性格深情而含蓄。因为这里所刻画的只是一个普通的农村少女的形象。在《梅娘曲》里他所突出的则是一种富于热情的南国女青年的性格，作者通过3段歌词结束的不同，音乐也相应地作了不同的处理，从而逐步表现出主人公当时不断增加的内心惆怅和隐痛的感情。这种细致的情感变化，反映了这位充满了爱情理想的少女在当时的种种复杂心理。由此可见，聂耳对于这些不同的被压迫阶层人民的生活以及他们的内心世界的洞察和体验是非常深刻而准确的；同时，聂耳对这些互不相同的形象的音乐刻画，也是非常细致和生动的。

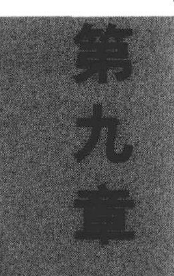
聂耳在创作中很重视音乐的民族风格和丰富的艺术形式的创造和发展。他对这些问题的探讨总是以深刻反映现实和密切与群众相结合作为出发点的，如《大路歌》、《打长江》等劳动歌曲，就是吸取了号子的单调加以发展的；而《塞外村女》、《飞花歌》等则是吸取了山歌、小调的单调加以发展的。有些歌曲为了刻画斗争中的知识青年和革命群众，也大胆地吸取了外国革命音乐的因素，如《毕业歌》、《义勇军进行曲》等。有些作品的曲调，则是从他自己直接的生活体验中概括、提炼和创造出来的，如《码头工人》、《新女性》等。

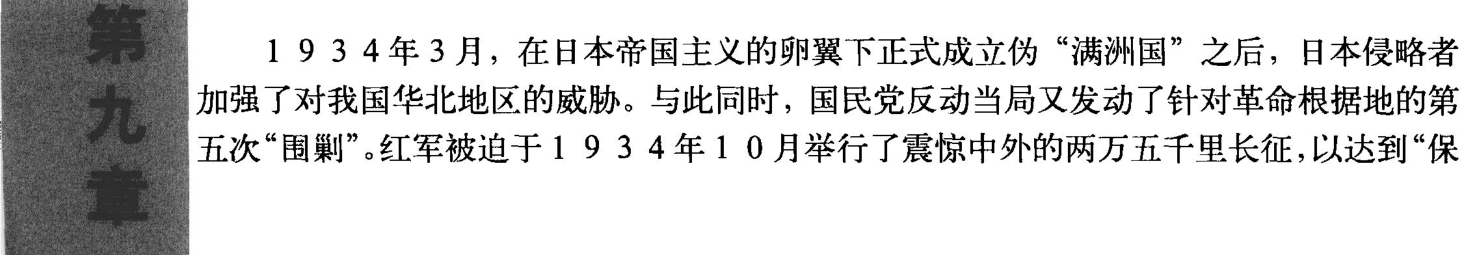
无论对民间音乐或者外国音乐，他从不采取简单的硬搬的态度，而是根据歌曲内容的需要，创造性地吸取其中某些音调上的、形式上的因素，加以重新创作和发展。特别有意义的是，他善于概括当时人民群众在革命斗争中富于典型意义的呻吟、愤怒、呐喊等语调的特点，给予艺术的处理，而形成具有独特个性的、也是这个时代所特有的坚强、有力、短促的旋律和节奏。因此，他的歌曲不仅具有民族的和大众的特点，而且也富于时代的特色。例66（见165页）例67(见166页)

为了适应当时充满革命激情和战斗号召的革命诗歌的需要，聂耳大胆地突破了传统的、一般的方整性的歌曲结构原则，创造性地探索了新的歌曲的结构原则——以短小的动机或乐句作为基础加以一贯发展的原则。因此，他的歌曲形式丰富多样，并且特别富于动力，富于节奏感以及富于内在的紧张性和统一性。

综上所述，聂耳不仅在创作的方向和方法上是一位坚定的革命者，而且在艺术形象和艺术形式的创造上也是一位大胆的革新者。尽管由于他生命的短促，所留下的作品数量不多，但是，这些作品大多数都具有他自己所特有的风格特点和它们各自的独特个性。聂耳通过自己的创作体现了我国革命音乐的正确方向，并且初步解决了音乐如何为无产阶级政治服务，如何与广大群众相结合，如何创造各被压迫阶层的典型形象、以及如何创造性地继承传统、借签外国、来发展自己的新的民族音乐等问题。在党的教育和帮助下，聂耳以自己的天才和努力完成了他的历史使命——为我国“左翼音乐运动”的开展和为我国人民大众的革命音乐的成长，树立了一面光辉的旗帜。聂耳和他的战友任光、张曙、吕骥等人不愧为我国无产阶级音乐事业的建设的开拓者和奠基者。
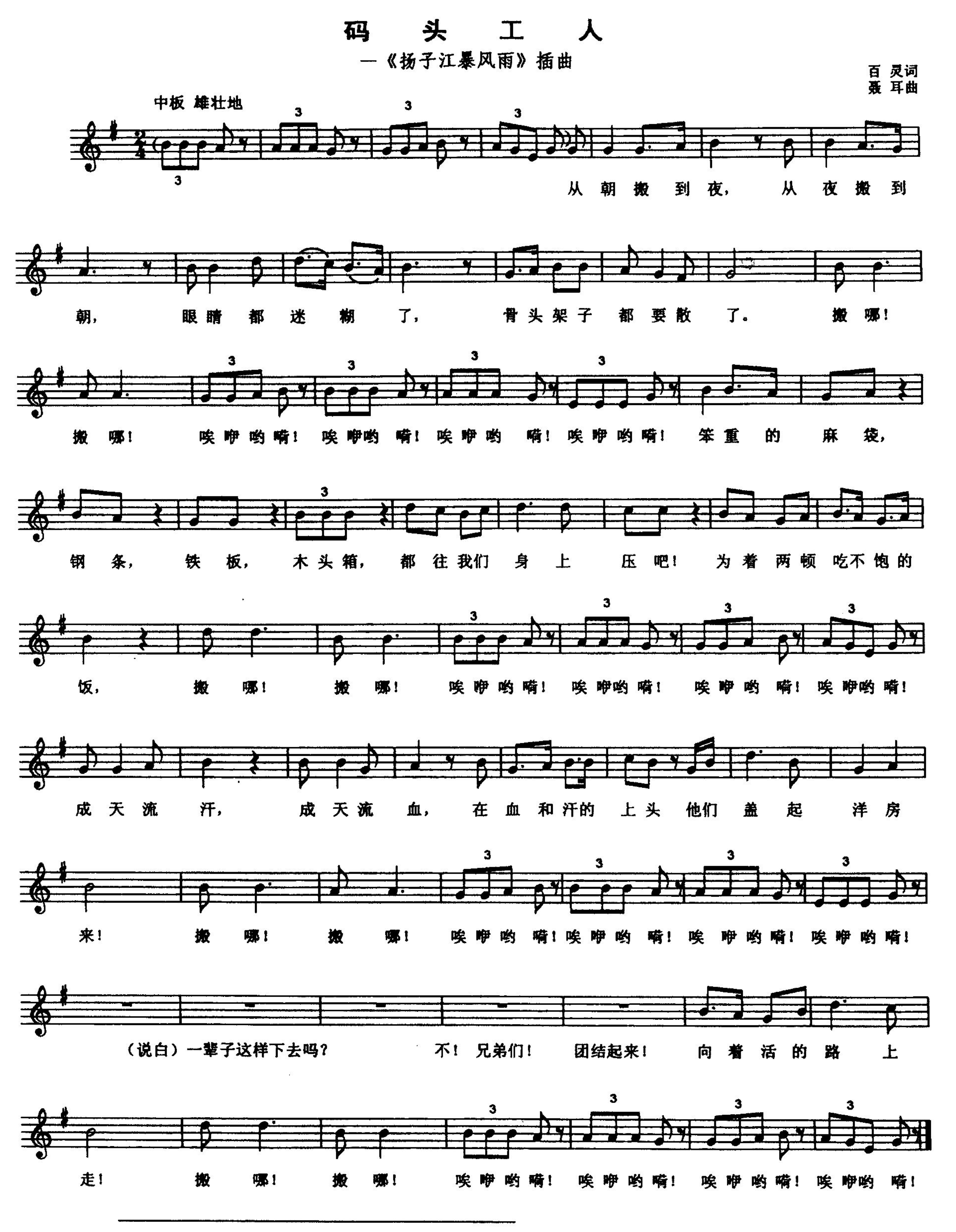
第三节 救亡歌咏运动的开展及任光、吕骥、张曙等人
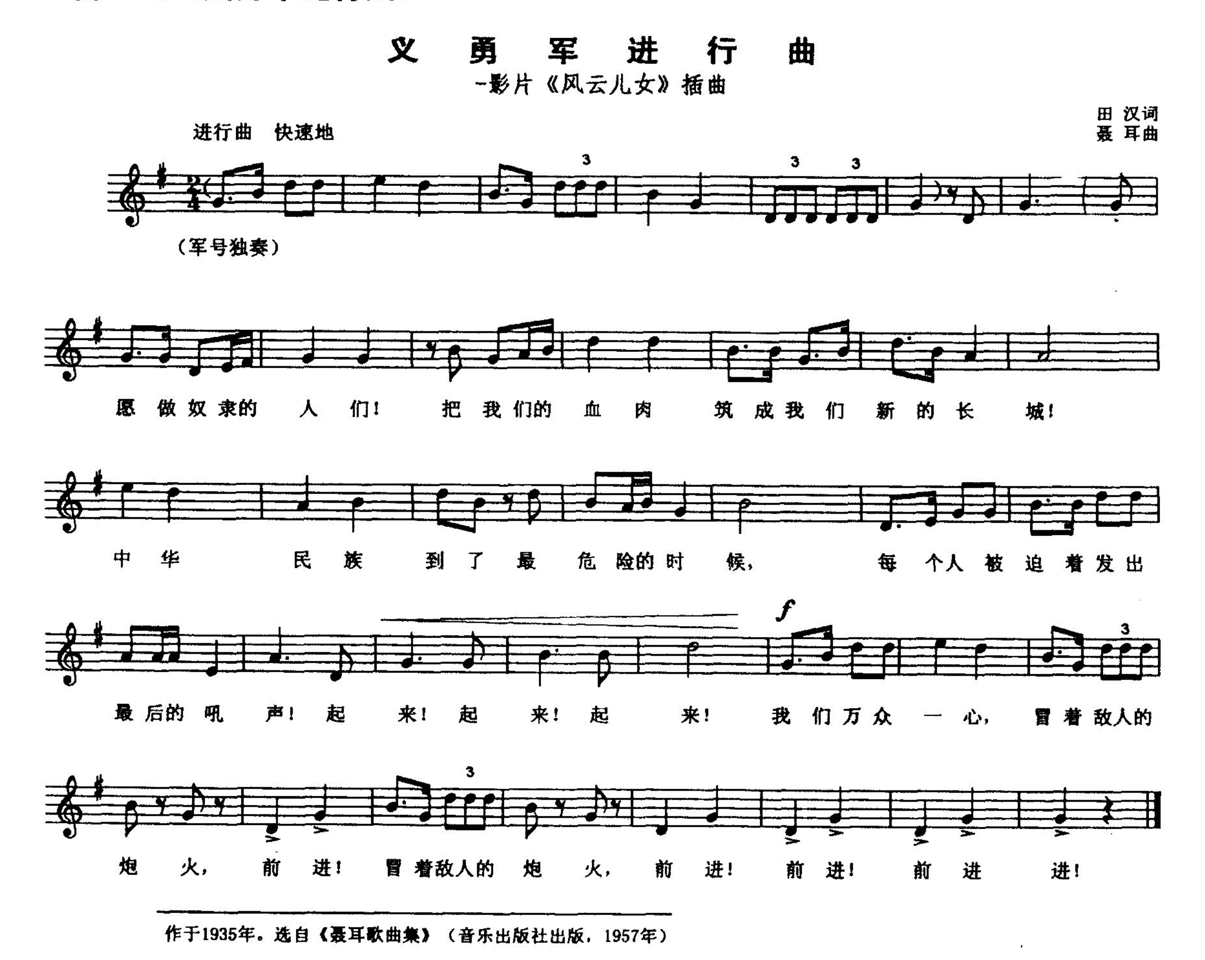




１９３４年3月，在日本帝国主义的卵翼下正式成立伪“满洲国”之后，日本侵略者加强了对我国华北地区的威胁。与此同时，国民党反动当局又发动了针对革命根据地的第五次“围剿”。红军被迫于１９３４年１０月举行了震惊中外的两万五千里长征，以达到“保

例66：《码头工人》中间部分



作于1934年。选自《聂耳歌曲集》（音乐出版社出版，1957年）

例67：《义勇军进行曲》



作于1935年。选自《聂耳歌曲集》（音乐出版社出版，1957年）

存实力北上抗日”的目的。全国范围的要求救亡抗日的呼声一天天走向高涨。为了加强和推动这个伟大的群众性的爱国运动，左翼音乐工作者以聂耳、吕骥为主，1935年5月就开始着手组织了“业余合唱团”⑤，并大力支持当时由爱国群众自发组织起来的“民众歌咏会”⑥。这两个歌咏组织在群众中传播了许多优秀的爱国歌曲，广泛地团结了上海各阶层中要求进步、爱国的音乐爱好者，掀起了一个有组织有领导的救亡歌咏运动，并且还为这一音乐运动的深入普遍发展培养了许多骨干。1935年下半年后，左翼音乐工作者又进一步通过各种方式，团结了当时专业音乐界中的有影响的音乐家黄自、赵元任等，共同为进步电影《都市风光》等进行配乐。特别在“一二·九”爱国学生运动后，救亡歌咏活动在全国各大、中城市都得到了蓬勃的发展，仅上海一地，在很短时间内就先后成立了上百个歌咏团体。到1936年冬“西安事变”之后，几乎全国各大、中学校，甚至在国民党的某些政府机关、军队、以及国外的爱国侨胞当中，各种类型的歌咏组织像雨后春笋似地广泛建立了起来，革命歌声迅速传遍全国各地。各地报刊选登救亡歌曲、报导救亡歌咏运动的情况愈来愈多，电台也逐渐把播送救亡歌曲列为经常性的节目了。著名文化工作者邹韬奋在参加一次群众性的歌咏活动后，曾热情地指出：“这是以暗示整个民族一致团结抗敌救国的伟大力量的象征(引自《生活日报》社论：《民众歌咏会前途无量》，邹韬奋执笔)。

1935年8月中国共产党中央发表了“八一宣言”，公开号召建立全国一致的抗日民族统一战线，组织统一的“国防政府”和“国防军”，以实现一致对外，共同负起抗日救国的重任。1936年初，“左联”等左翼文化组织即先后自动宣告解散，并提出了“国防文学”、

“国防戏剧”等广泛团结各阶层共同抗日的斗争口号。同年4月，吕骥、周巍峙等也相应提出了“国防音乐”的口号(参看《国防音乐》(霍士奇，即吕骥)、《国防音乐必须大众化》(周巍峙)等文，载于《生活知识》一卷十二期，1936年4月)，并且在实际工作中进一步作种种努力，以便争取更多爱国的音乐家参加到为民族存亡共同斗争的行列中来。如：为了进一步推进救亡抗日斗争和救亡歌咏运动的开展，在“剧联”音乐小组停止工作后，即由孙师毅出面成立了一个成员比较广泛的“歌词曲作者联谊会”(或称“歌曲作者协会”)，参加者除了吕骥、任光、张曙等人外，又增加了像贺绿汀、周巍峙、孙慎、孟波、麦新、沙梅、江定仙、刘雪庵、周钢鸣、任钧、塞克、龙沫勋（即龙榆生），以及刚从法国回来不久的冼星海等。后来，吕骥、麦新、冼星海、贺绿汀等还组织了另一个人数较少的组织“歌曲研究会”，定期进行有关创作的讨论和音乐的学习。他们很重视深入群众斗争实际，组织有关音乐理论的讨论和革命歌曲的出版等活动。又如在1936年以“民众歌咏会”出面团结广大音乐爱好者举办了“千人音乐大会”；1936年冬在上海又举行了15个音乐团体联合纪念“聂耳逝世一周年追悼大会”、“全沪音乐界援绥音乐大会”等规模巨大的音乐活动，这些正是抗日民族统一战线号召深入人心的标志。

为了进一步推动音乐界抗日民族统一战线的组成和加强对它的思想领导，吕骥、周钢鸣等同志又著文对这个统一战线所应明确的性质和方向加以阐明，并提出了“新音乐运动”的口号。这些文章从理论上说明了“新音乐运动”的性质和任务是“作为争取大众解放的武器，表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众的使命”；要求音乐工作者应该“走进工农群众的生活中去”，要从广大的群众生活中获得无限广阔的创作源泉(参见吕骥的《中国新音乐的展望》一文，载于《光明》第一卷第五号，1936年)。他们又指出，革命的新音乐就是“现实主义的新音乐”，它的创作方法和目的应该是“指出现实社会生活的真实情况，并且肯定地指出乐观的前途，使唱的人和听众明白他们应走的道路，欣然地一齐走上前去”(引自吕骥的《伟大而贫弱的歌声》一文，载于《光明》第二卷第二号，1936年)。显然，从理论上进行这些阐述和讨论是必要的，这对以抗日救亡为主要内容的进步音乐运动的向前发展有很重要的意义，使得这个在左翼音乐运动基础上扩大和发展起来的进步音乐运动能始终保持鲜明的旗帜和明确的方向。从此以后，一个以抗日救亡为标志的、群众性更加广泛的革命音乐运动得到了更加迅速的发展，逐渐成为我国现代音乐文化发展中的主流和音乐界抗日民族统一战线的领导力量。

“左翼音乐运动”的开展、和救亡歌咏运动的高涨，自然引起了反动当局更进一步的压制和迫害。他们明令禁唱抗日歌曲，禁止出版救亡歌曲集，禁止某些爱国团体的公开活动，以及利用军警特务来破坏、捣毁群众性的歌咏集会，一直到采取逮捕爱国的音乐工作者等卑鄙手段。但是，不管反动派的迫害怎样穷凶极恶，群众性的救亡歌咏运动正像扑不灭的烈火一样，已没有任何力量能够阻挡它的发展。这些群众性歌咏运动的开展，为我国近代新音乐事业的建设与发展，开辟了一条新的、与时代、与广大群众相结合的道路。它标志着我国近代音乐文化的发展已进入了一个新的历史阶段，标志着我国无产阶级的音乐艺术已经开始成长起来了，标志着马克思列宁主义思想、党的文艺路线已经在我国的近代音乐文化发展中开始生根发芽了。

在左翼音乐运动、特别是救亡歌咏运动中，除了聂耳外，还涌现了一批进步的音乐工作者，他们也写了不少具有较大影响的优秀歌曲。其中突出的代表为张曙、任光、麦新、吕

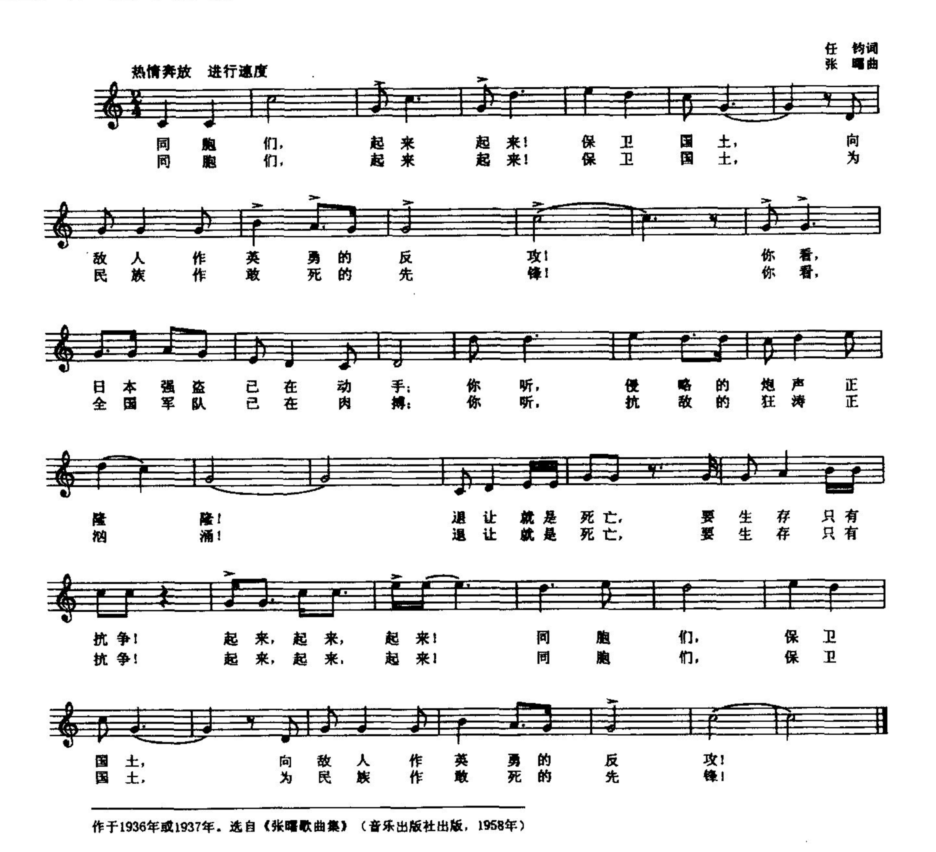
骥等人。

张曙(1909—1938)，原名张恩袭，安徽歙县人。他从小受当地的民间音乐(尤其是徽剧)的影响很深，并由此萌发了对音乐的兴趣。1926年入上海艺术大学音乐系学习，并在那里参加了由田汉领导的著名文艺团体“南国社”。1928年考入上海国立音乐院的师范科，主修声乐，在那里他开始受到了较系统的音乐教育和西洋音乐的影响。1929年至1932年期间，他曾经两次被捕。第二次被捕后，被引渡到“龙华监狱”。在狱中，从何孟雄、李求实、柔石、胡也频等革命先烈那里他受到了深刻的教育。出狱后，他更坚定地选择了革命的道路。1933年，他跟聂耳、任光等同志组织了“苏联之友社”音乐小组和“歌曲研究会”等革命音乐组织，开始从事有关革命群众歌曲的创作和研究。不久，他正式加入了中国共产党。1934年他赴长沙从事那里的救亡抗日工作。抗日战争全面爆发后，他从长沙到武汉，参加了当地抗日救亡工作。1938年4月后，他成为“三厅”⑦的一员同冼星海一起共同负责救亡歌咏运动的组织领导工作。1938年冬，他随“三厅”工作人员一起撤退到桂林，当年12月24日，在日本帝国主义狂轰滥炸桂林时不幸牺牲。

从1927年起张曙已开始了自己的创作活动，如他曾为田汉的《南归》等话剧写过配音等。但是，现在能找得到的都是他在1933年至1938年间所写的群众歌曲和抒情歌曲(大约只有一百首左右)，其中像《农夫苦》、《救灾歌》(塞克词)等，是以真挚深沉的音调来诉说当时广大劳动群众的痛苦生活和内心的不平；像《筑堤歌》(田汉词)、《车夫曲》(任钧词)等，则以坚强有力的劳动节奏和群众的劳动呼声，刻画了劳动群众沉着、坚毅的性格；像《保卫国土》(任钧词)、《战鼓在敲》(申之词)等，则是以召唤式的、富于棱角性的曲调，反映了当时广大群众坚决要求抗击帝国主义侵略暴行的爱国激情。例68

例68：《保卫国土》后半部分
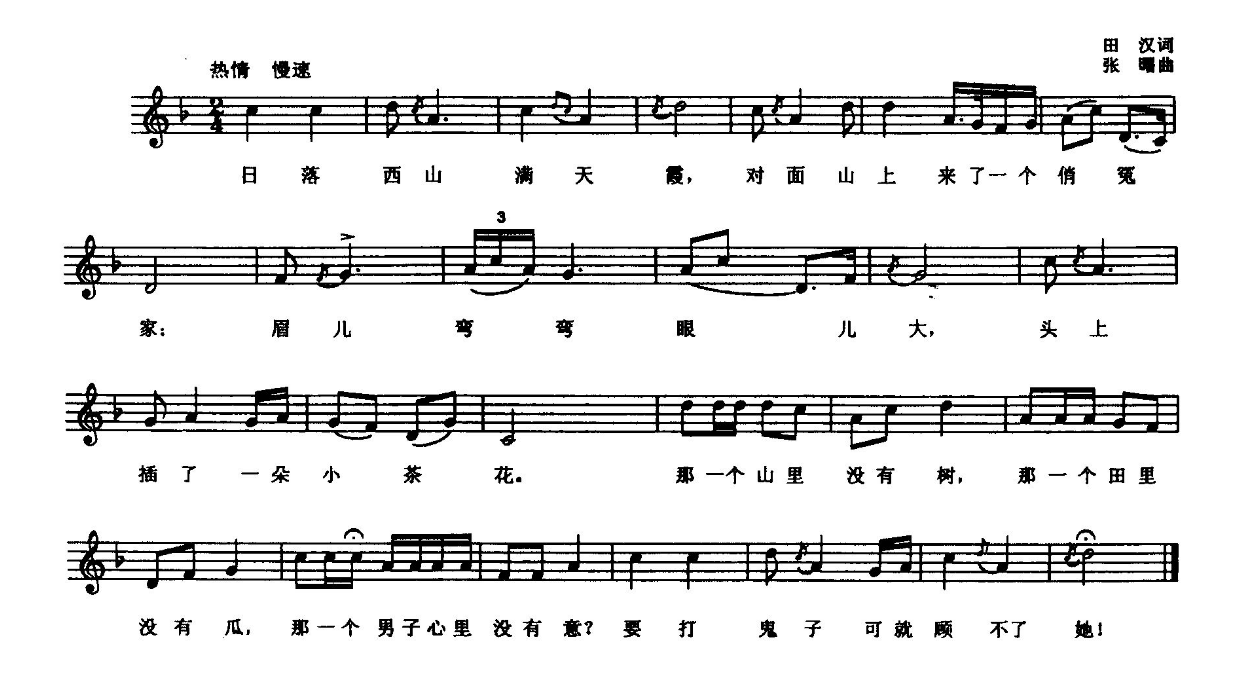
保 卫 国 土



作于1936年或1937年。选自《张曙歌曲集》（音乐出版社出版，1958年）

从上述作品中可以看出聂耳的创作对他有着强烈的影响。但是，张曙的音乐创作也有自己的特色，那就是他曾在音乐创作的民族风格上作了认真的大胆探索，他后期的部分作品具有突出的抒情性，曲调流畅，风格清新，如他的《日落西山》(田汉词)、《芦沟问答》(田汉词)、《赶豺狼》(田汉词)、《洪波曲》(田汉词)、《壮丁上前线》(常任侠词)等等。

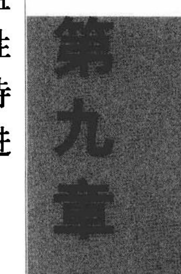
例69：《日落西山》



张曙还有意识吸收民间说唱音乐在音乐语言、体裁形式等方面的特征，大胆突破一般歌曲创作的传统形式，创造了一种新的歌曲体裁——说唱性的叙事歌曲，《丈夫去当兵》(老舍作词)就是突出的例子。张曙在这方面的探索曾引起人们的重视，并给予后来这一类音乐创作的发展以深远的影响。

不断与群众结合、不断向民间学习、不断改造自己的小资产阶级思想影响，以及不断摆脱过去在创作中曾经受到的欧洲音乐风格的影响，正是促使张曙创作逐步走向成熟的过程。张曙以自己的创作继承了聂耳的战斗传统，此外在逐步形成了他自己的奔放不羁又细致深情的独特风格。张曙还是一位歌唱家，他通过自己的演唱及演奏(他擅长二胡的演奏)，扩大了救亡抗日音乐在群众中的影响；同时他也是一位杰出的社会活动家和音乐运动的组织者。总之，张曙为我国救亡歌咏运动的初期开拓，作出了重要的贡献。
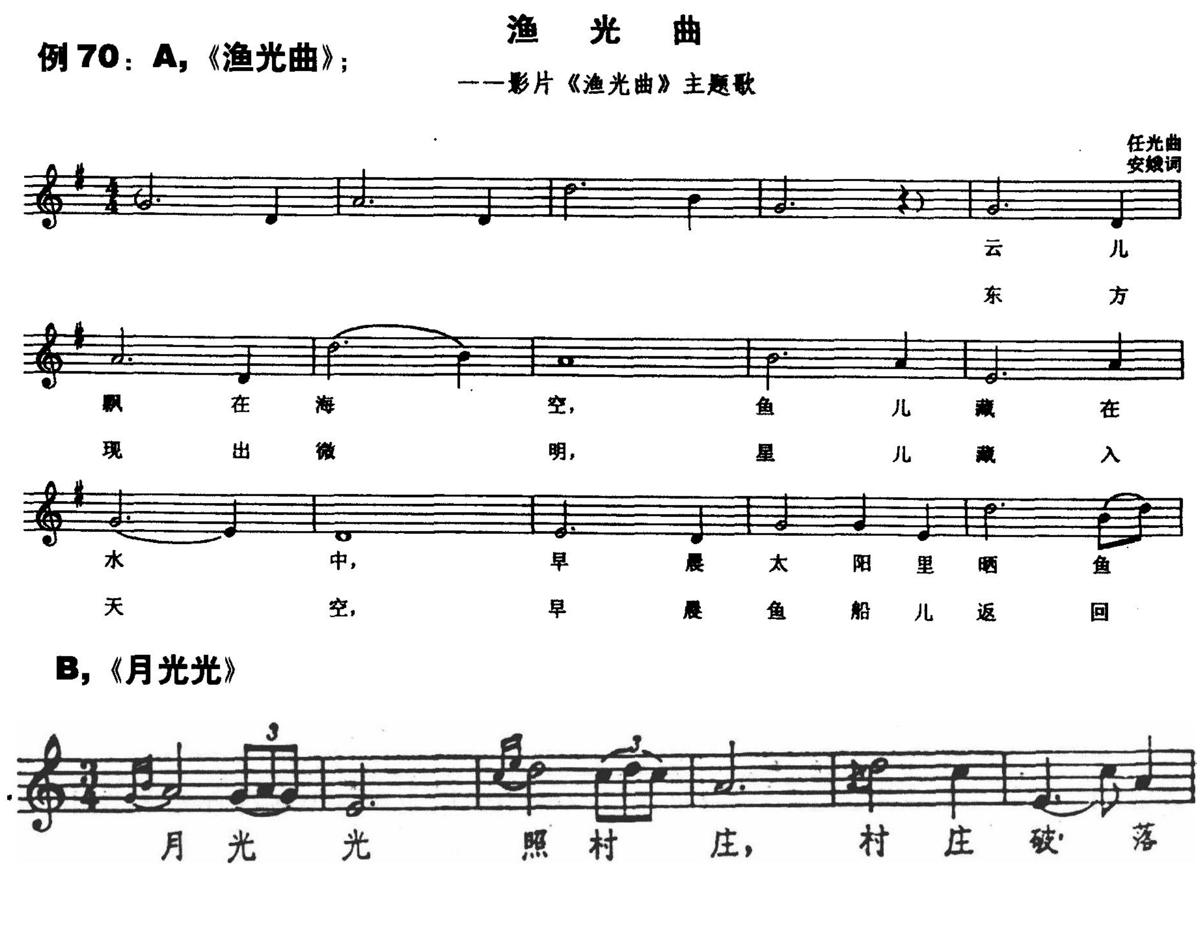
任光(1900—1941)，浙江嵊县人。1917年中学毕业后入上海震旦大学学习，1919年赴法国勤工俭学。曾在法国里昂大学音乐系学习，并同时在一家钢琴厂学习钢琴调音等技术。1928年携眷返国，任上海百代唱片公司音乐部主任。30年代初，在田汉、安娥等人的影响下，曾先后参加"苏联之友社"的音乐小组、"剧联"音乐小组等革命音乐组织，1933年开始他还在"联华"电影制片厂二厂作电影音乐创作工作，先后为《母性之光》、《渔光曲》、《大路》、《空谷兰》、《王老五》、《迷途的羔羊》等一大批电影作曲。特别是1934年，他所写的《渔光曲》(安娥词)，深受广大群众的欢迎，并引起了中外进
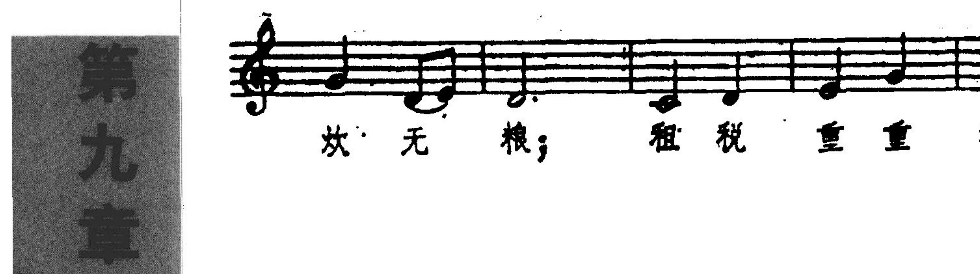


步文艺界的重视。其他像《抗敌歌》、《大地行军曲》、《王老五》(均为安娥作词)、《月光光》(蔡楚生词)、等电影歌曲也产生了较大的社会影响。他还创作了《彩云追月》、等民族器乐合奏曲。抗战前夕，以“前发”为笔名，发表了著名的救亡歌曲《打回老家去》。1 9 3 7年秋他再度赴法国，在那里组织了“巴黎华侨合唱团”，进行救亡抗日的演出活动等。1 9 3 8年1 0月返国，立即投入抗日宣传活动，并创作了《高粱红了》、《洪波曲》(歌剧)等作品。1939年他曾到南洋一带从事爱国侨胞的抗日救亡歌咏活动，在那里辅导过著名的“铜锣合唱团”。1 9 4 0年春回到重庆，曾在郭沫若领导的“政治部第三厅”及陶行知的育才学校工作。同年夏他与一批进步文化人士随叶挺将军到达华东敌后根据地，从事新四军内的音乐工作。在那里他曾创作了著名的《新四军东进曲》(又名《别了，皖南》)。1 9 4 1年1月中旬不幸牺牲于“皖南事变”中。

任光音乐创作的主要领域是电影音乐，他第一首成功的作品就是《渔光曲》(安娥词)。在这首作品里，他从抒情的角度表达了自己对劳动人民被剥削、受压迫的真挚的同情，并且通过具有鲜明民族风格的旋律，刻画出一幅朴实动人的渔民生活景象。这首作品体现了他前期创作的一个特点——偏重抒情、委婉的、带有民歌风的特点。我们还可以在《月光光》(蔡楚生词)、《采菱歌》(田汉词)、《采莲歌》(安娥词)等作品中，看到类似的特点。

例70：A,《渔光曲》；



B,《月光光》

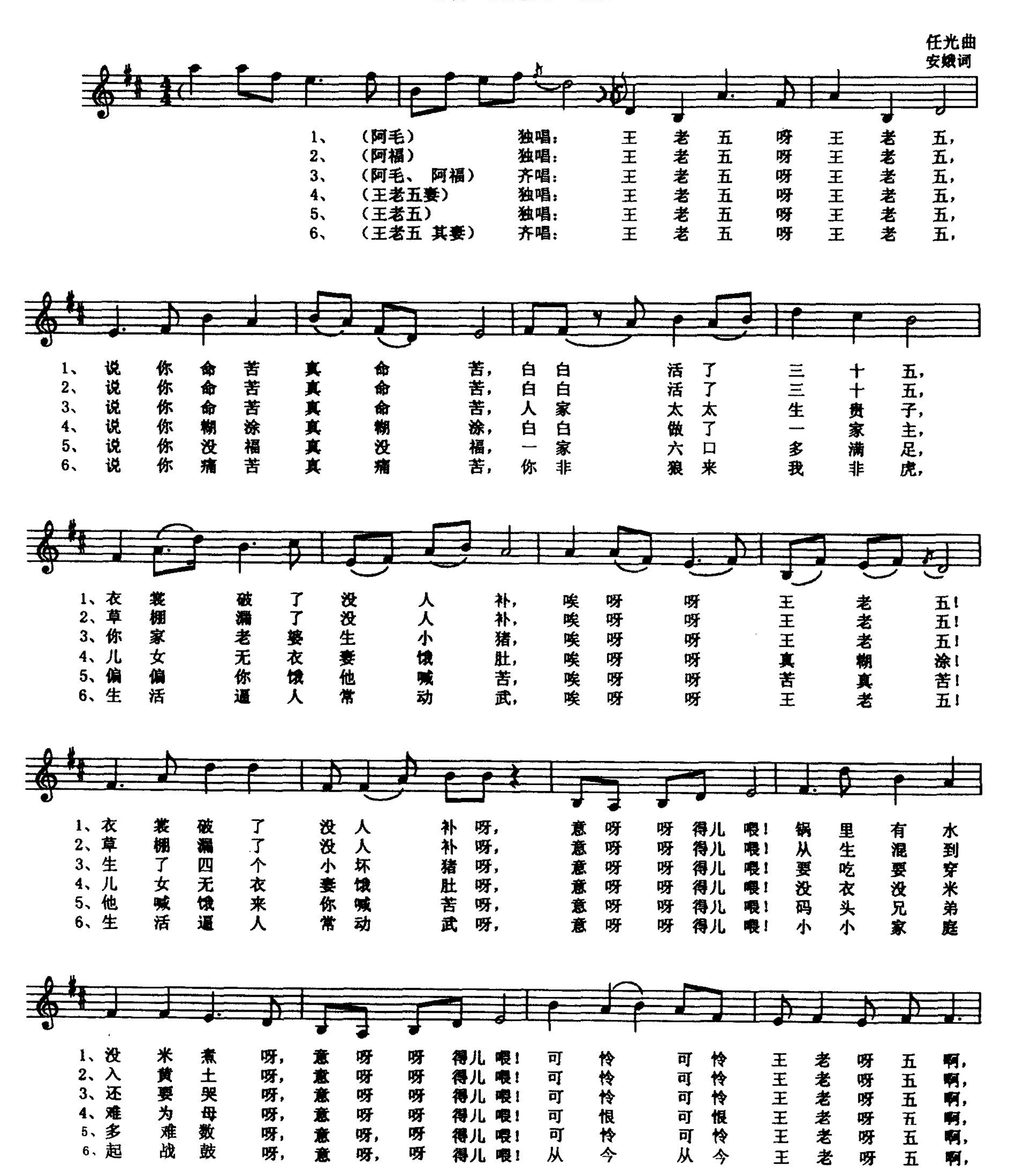


救亡运动的高涨、群众歌咏运动的开展、以及聂耳等人群众歌曲创作的影响，使他进一步认识到必须使音乐与当时的政治斗争、以及人民群众的革命要求相结合，因此，他的创作风格开始朝着一个新的方向、即力求表现革命群众雄壮坚毅的性格和使音乐民族化、群众化而努力。这些努力具体地表现在他的《大地行军曲》、《王老五》、《新莲花落》(安娥词)，特别是《打回老家去》(安娥词)等作品中。抗战爆发以后，他的创作都鲜明地体现了他沿着这个新的方向在不断地前进。

例 71：A,《王老五》；

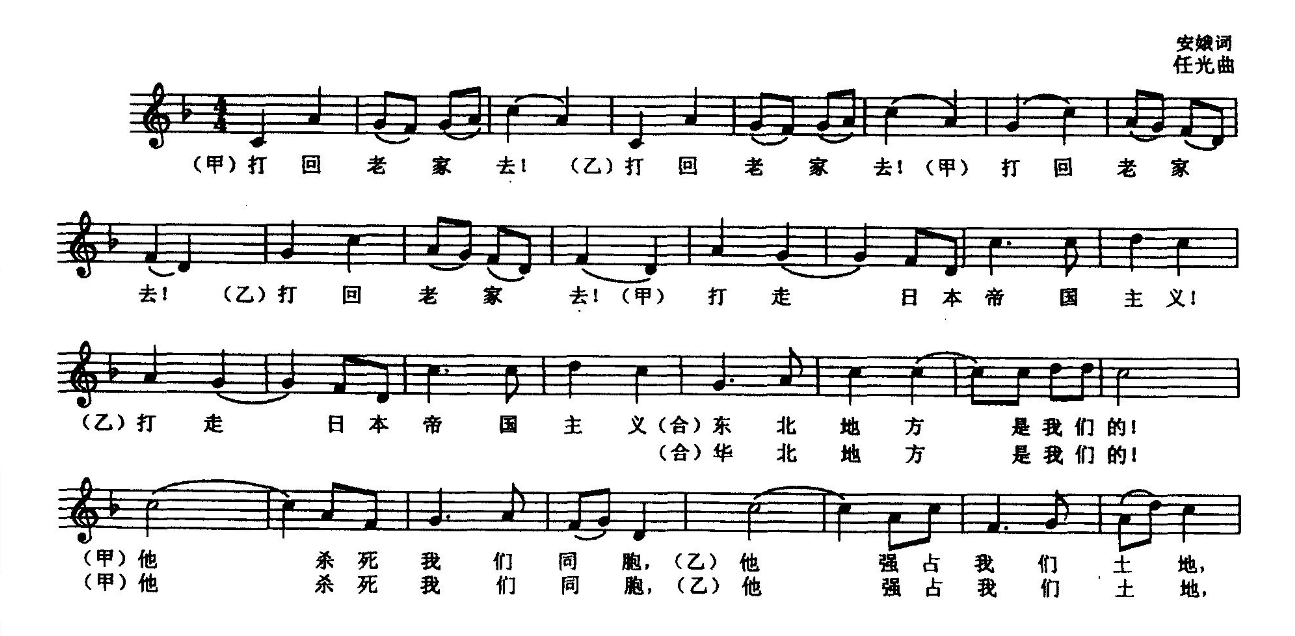
王 老 五

——影片《王老五》歌曲



B,《打回老家去》

打 回 老 家 去



从任光的全部创作来看，素质和水平是不平衡的，其中有一些作品受到当时流行的电影音乐的影响，思想性和艺术性都比较弱。但是，他的创作的总倾向，是不断地朝着为革命斗争服务、与群众相结合的方向发展的。因此，他的一部分作品(特别是后期写的)，无论在救亡运动期间、以及抗日战争时期，均受到了群众的欢迎，起到了积极作用。
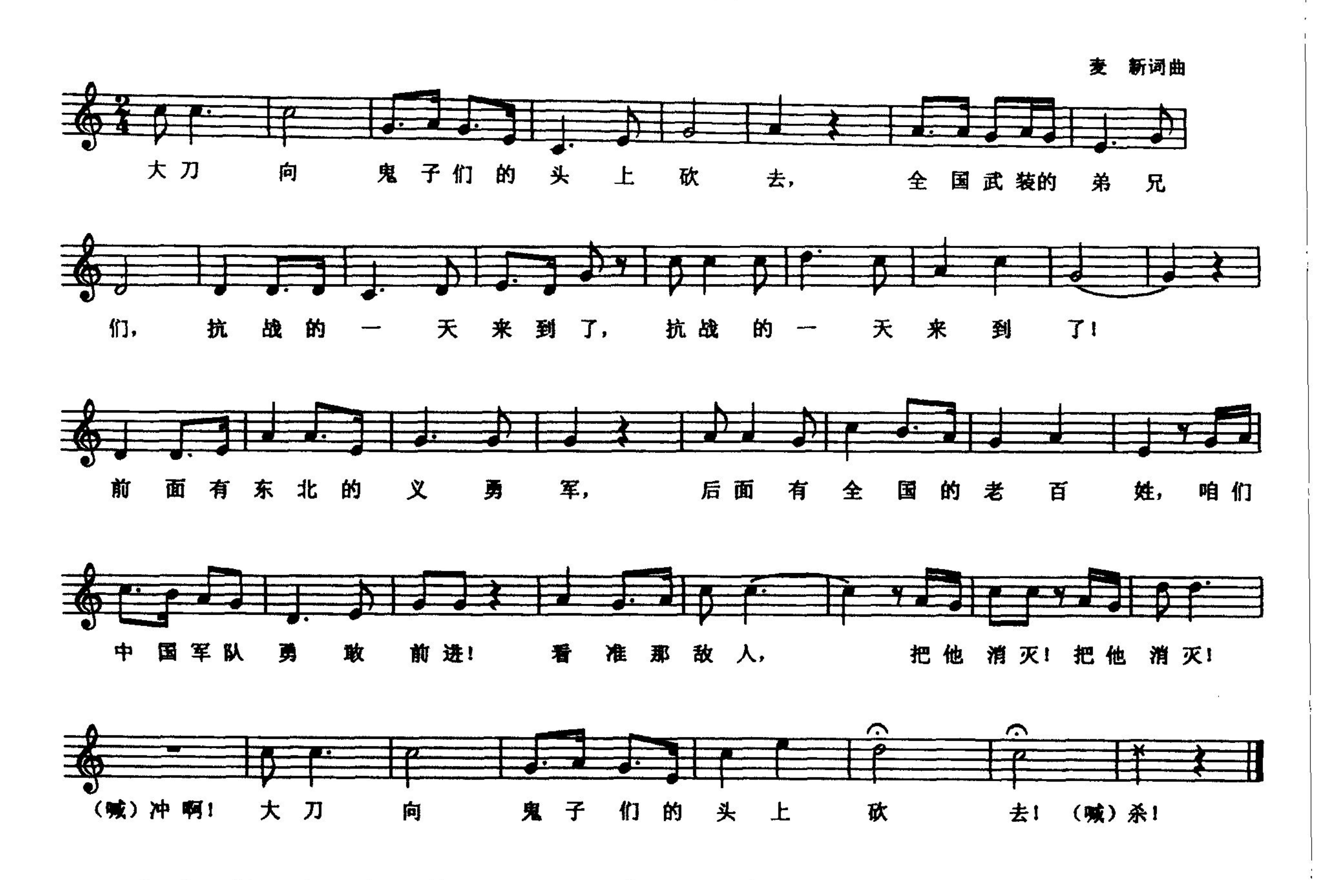
麦新，原名孙培元，后改名孙默心，原籍江苏常熟，１９１４年１２月５日出生于上海浦东。早年家贫，１６岁(１９２９年)即失学，开始独立谋生。曾在上海美商美亚保险公司作职员，同时自学英文，国文及音乐。１９３５年起积极投入救亡歌咏运动，成为“民众歌咏会”、“业余合唱团”、“歌曲研究会”等进步音乐组织的骨干。１９３６年至１９３７年他与孟波曾编辑出版了《大众歌声》第１—２集，对当时抗日救亡歌咏运动的广泛开展起了不小的影响。同年，他开始创作救亡歌曲及歌词，曾先后发表了《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《大刀进行曲》等作品，引起了人们的重视。１９３７年９月２５日他参加了由钱亦石(后为杜国庠)领导的“第八集团军战地服务团”⑧，１９３８年１月在浙江省江山县加入中国共产党。从１９３８年至１９４０年间随“第八集团军战地服务团”辗转江、浙、湘、鄂、粤等抗日前线，在国民党部队内从事抗日宣传工作。１９４０年冬，他经重庆西安转至延安，入“鲁艺”，从事党的工作和群众音乐运动的组织工作。在１９４２年“文艺整风”前后，曾先后发表了许多战斗性的短文和一些研究性的论文，如《略论聂耳的群众歌曲》(此文原载延安出刊的《民族音乐》第3、4期合刊1942年，1949年3月由吕骥编入《新音乐运动论文集》)、《关于创作儿童歌曲》(此文原载重庆出刊的《新音乐》第3卷第4期，1941年，后由吕骥编入《新音乐运动论文集》)等。抗日战争胜利后，他即随我军参加解放东北的战争，并先后在阜新地委及开鲁县委(任宣传部长、组织部长等职)作开辟新区、建立政权的工作。１９４７年６月６日，路遇当地的残匪袭击，壮烈牺牲于寡

不敌众的战斗中。

麦新一共写了约６０首歌曲，其中绝大部分是创作于赴延安以前的阶段。到了延安以后，由于集中精力于繁忙的组织工作和群众工作，创作的数量占很小的比重。他的创作主要可分为两类：第一类是战斗性的群众歌曲，其中以《大刀进行曲》、《游击队歌》(均为麦新词)、《行军》(贺敬之词)等歌曲较突出。在这些歌曲中，鲜明生动地反映了当时广大群众的强烈的爱国热情，以及他们对日本帝国主义的无比愤恨。特别在《大刀进行曲》中，麦新以一气呵成的独特结构、富于动力的节奏、直率的情感和粗犷的气势、生动地刻画了处于这个战斗年代里中国人民决心奋战抗击侵略者的英雄形象。这里也可以看出聂耳的创作对他的影响。

例 72：《大刀进行曲》
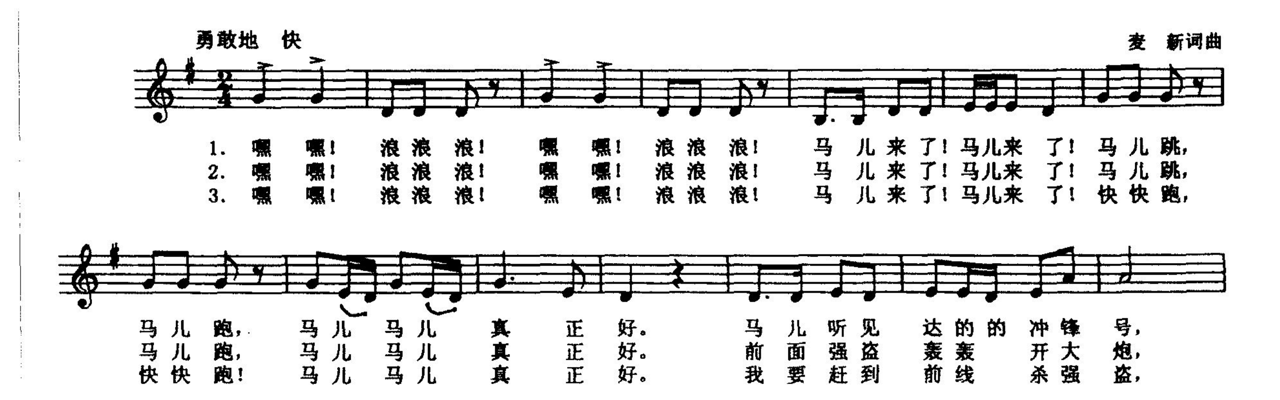
大 刀 进 行 曲



儿童歌曲是他音乐创作的另一个重要方面。其中以《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《勇敢的小娃娃》、《儿童哨》、《好同志不要哭》等比较突出。在这些儿童歌曲创作中，他很巧妙地通过明快的旋律、活泼的节奏、刻画出处在战争年月中的中国儿童那种天真、乐观、朝气蓬勃的生动形象，表达了他们热爱祖国的纯洁的感情，例如他的《马儿真正好》一曲，就很形象地勾画出小孩骑着竹马、模仿战士吹起军号骑马奔向前方的情景。例73 （见174页）

麦新的儿童歌曲创作受到了当时人们的重视和欢迎，可以说他是很好地继承了过去黎锦晖在儿童音乐创作上的经验，并结合了自己对儿童心理的细致观察和对生活的深刻认识，从而使儿童歌曲的创作提高到一个新的高度。麦新的这些作品，具体反映了新时代的中国儿

例 73：**《马儿真正好》**



童的精神面貌。

除了音乐创作外，麦新在歌词的创作方面，也表现出自己的才能。他绝大部分的歌曲都是自己写的词，此外，如孟波的《牺牲已到最后关头》、吕骥的《保卫马德里》、冼星海的《只怕不抵抗》等歌曲，也是由他的词作谱写的。他的歌词，观点明确清晰，文字简捷易解，形象鲜明生动。

吕骥，原名吕展青，笔名穆华、霍士奇、唯策等。1909年4月23日出生于湖南湘潭。1927年中学毕业后，曾先后当过中、小学音乐教师，报馆校对，杂志编译员等。他曾于1930年、1931年、1934年先后3次考入上海国立音专，主修钢琴、声乐和理论作曲。两次辍学均由于经济原因与政治工作的需要。如1932年他在上海加入“左翼戏剧家联盟”(简称“剧联”)后不久，即因工作需要赴武汉，与张庚、陈荒煤等筹建武汉的“剧联”。1933年10月底回上海后，一边在“音专”复学，一边又加入上海“剧联”的“音乐小组”，积极投入左翼音乐运动。1935年他曾在由“左翼”文艺工作者所办的电通影业公司从事作曲，同时他又与沙梅等人积极筹组在上海救亡歌咏运动中起着核心作用的“业余合唱团”。1936年，为了推进音乐界抗日民族统一战线的建立，他与孙师毅等人组织了“歌词曲作者联谊会”，并在这个组织基础上由他主持成立了“歌曲研究会”，为培养提高救亡歌咏的创作力量作了许多工作。同时，以他为主通过《论国防音乐》的文章提出了“国防音乐”的口号，又通过《中国新音乐的展望》和《伟大而贫弱的歌声》等文章提出建立“新音乐运动”的理论主张。

1937年初，他到河北、绥远(即今之内蒙)、山西一带推动当时处于救亡抗日前线的救亡歌咏活动。同年10月赴延安，在抗日军政大学及陕北公学负责音乐工作。1938年春开始投入有关“鲁迅艺术学院”(简称“延安鲁艺”、或“鲁艺”)的筹建工作，后历任该院音乐系主任、教务处长及副院长等职。1939年夏，赴晋察冀抗日根据地，并任那里的华北联合大学文艺学院音乐系主任。1940年秋，调回“鲁艺”工作。抗日战争胜利后，赴华北一带工作。1946年5月，率原“鲁艺”的师生到东北，历任东北大学文艺学院副院长、院长，东北音乐工作团团长，东北鲁迅文艺学院院长等职。新中国建立以来，历任中央音乐学院副院长，中国音乐家协会主席、名誉主席等职。

吕骥从1928年即开始歌曲的创作，主要是根据中外诗作谱写抒情歌曲。30年代从事左翼文艺运动后，才把自己的创作与当时的民主运动和救亡爱国运动联系起来，写下了他最初的一批代表性作品，如《新编“九一八”小调》(崔嵬、钢鸣词，活报剧《放下你的鞭子》插曲)，《聂耳挽歌》(孙师毅词)，《自由神》(孙师毅词，电影《自由神》主题歌)，《中华民族不会亡》(野青词)，《保卫马德里》(麦新词)，《射击手之歌》(钢鸣词)等。这些歌曲都以其充满鲜明的时代精神和强烈的革命热情，以及他个人那种不落俗套，力求创新的艺术个性。这些作品在当时的救亡歌咏运动中也像聂耳、张曙等人的作品那样深受广大群众的欢迎。(例74A,B)

例74：A，《聂耳挽歌》开始部分

《聂耳挽歌》开始部分

慢 悲怆地

风 在 呼，海 在 啸，
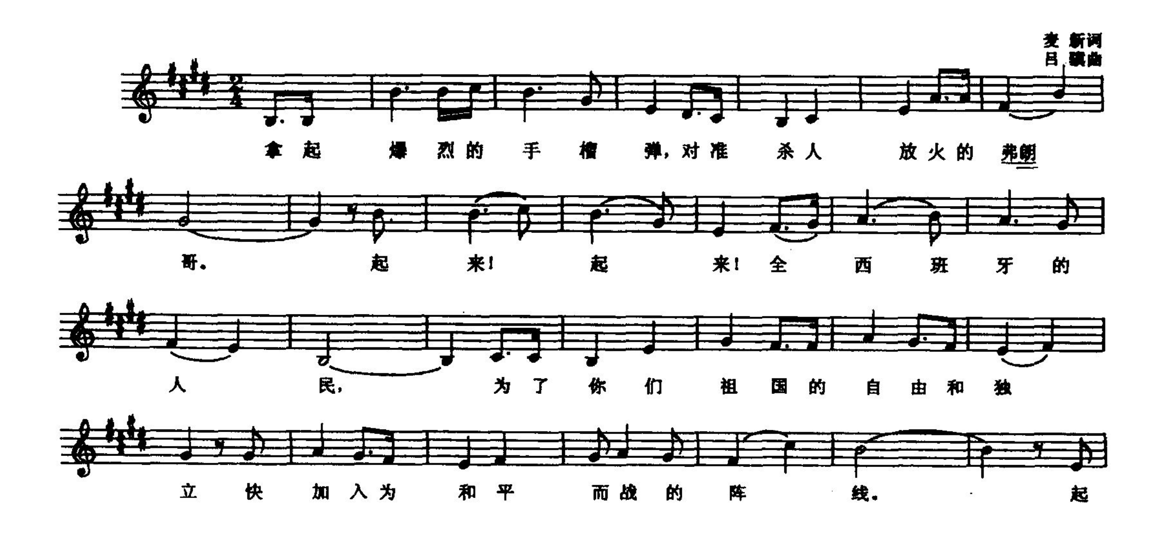
浪 在 相 招，当

夜 在深 宵，月 在长 空 照，

少 年 的朋 友，他，投入了海洋的 怀 抱。

B，《保卫马德里》
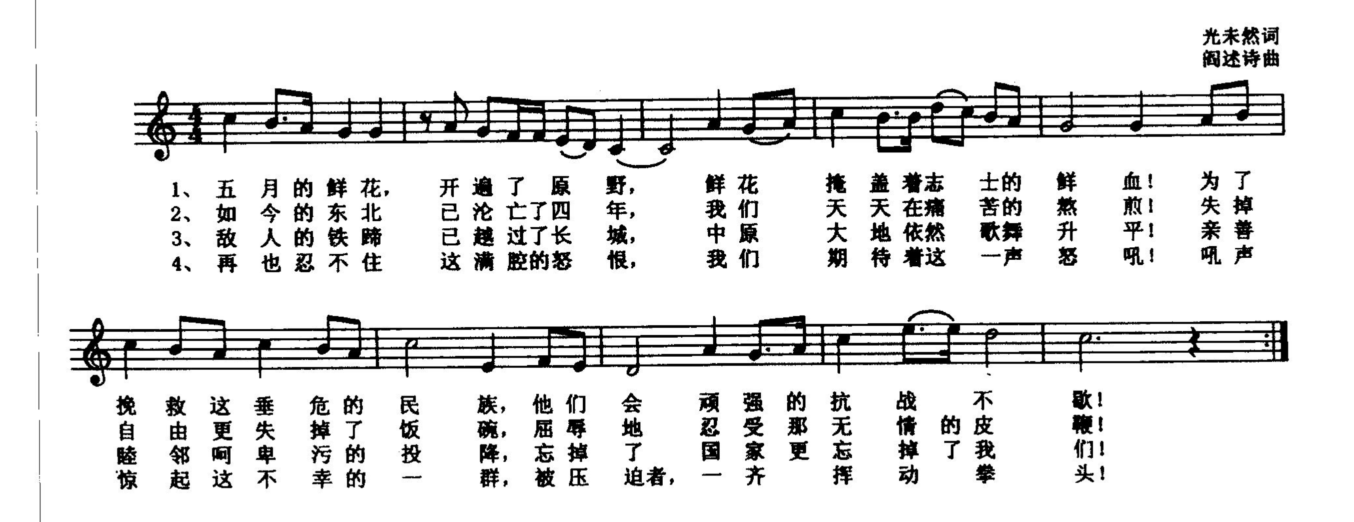
保卫马德里



在整个“左翼音乐运动”和救亡歌咏运动的初期，还有不少音乐工作者创作了大量的群众歌曲和抒情歌曲，其中以孙慎的《救亡进行曲》，孟波的《牺牲已到最后关头》，贺绿汀的《工人的歌》、《心头恨》、《春天里》、《四季歌》等，在广大群众中都有不小的影响。此外，在救亡歌咏运动的影响下，许多文化工作者也创作了不少救亡歌曲。其中像阎述诗根据光未然的诗所写的《五月的鲜花》和张寒晖⑨的《松花江上》等歌曲，曾在当时救亡抗日运动中流传很广，影响很大。例75，例76（见177页）

例75：《五月的鲜花》

五 月 的 鲜 花



附 注：

① 这个组织的成立在聂耳的日记有明确的记载，但它是否即原来的“苏联之友社”音乐小组，待查。

② 李元庆(1914—1979)，曾用名李健，方矢等，出生于北京。1930年与1933年两次考入杭州国立艺术专科学校学习钢琴和大提琴，1935年后在南昌“江西省推行音乐教育委员会”管弦乐队任演奏员，1937年在济南山东省立剧院任教。1940年在重庆入中华交响乐团，1941年到延安，在鲁迅艺术学院音乐系任教。1945年冬任华北联大音乐系教员。建国后历任中央音乐学院研究部主任，中国音乐研究所副所长、所长，《音乐研究》副主编等职。几十年来，他为我国音乐教育、特别是民族音乐理论研究事业的建设作出了突出的贡献。

③ 引自聂耳在中学的作文《近日国内罢工风潮述评》(见《聂耳专辑》第一辑，中国音乐研究所编，1963年)。
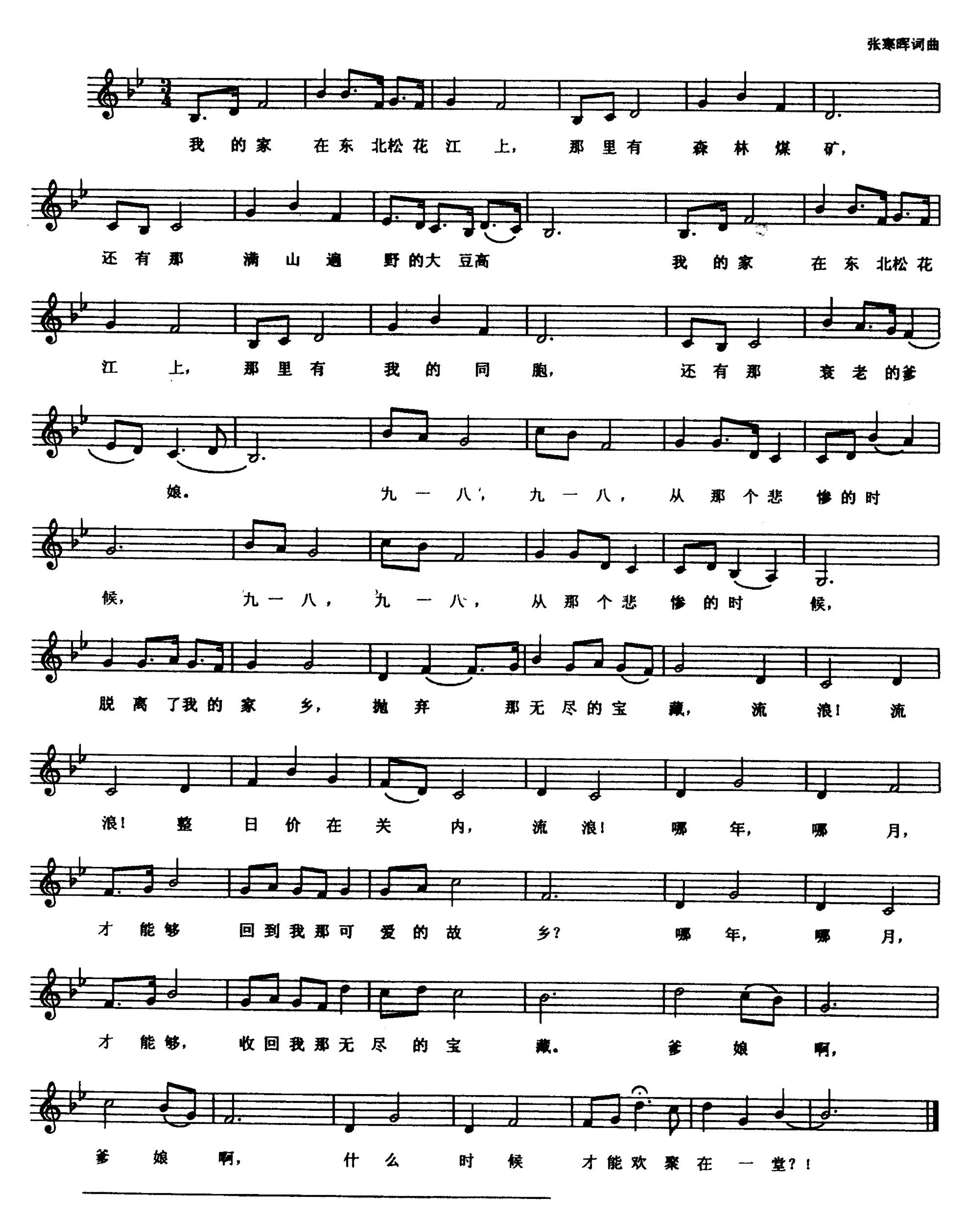
④ 该文至今还没找到，文章题名见于聂耳1932年7月29日的日记（见《聂耳全集》）。

⑤ 有些记载也有称之为“业余歌咏团”的。这个团体的最初组织者是聂耳，后来由吕骥继续领导。它的规模并不大，但多数成员在政治上比较坚定，并具有一定的业务水平。其中有些同志还领导或联系其他群众性的歌咏组织，因此，它实际上成为当时推动救亡歌咏运动发展的领导核心。

⑥ “民众歌咏会”成立于1935年2月22日，由一部分爱国的学生、职工和市



例 76：《松花江上》中间部份



作于是1936年。选自《张寒晖歌曲选》（人民音乐出版社出版，1981年）

发自发组成的，组织者是上海基督教青年会的干事刘良模，后来麦新、孟波等进步音乐工作者也成为该组织的骨干。这个组织在1936年上海的救亡抗日歌咏运动中曾发挥了很大的作用。

⑦ 该机构的全名为"军事委员会政治部第三厅"，这是抗日初期国民政府在武汉建立的一个以体现国共合作共同领导抗日的统一战线领导机构。政治部主任为国民党军政部长陈诚，副主任之一即中国共产党的周恩来同志。"三厅"主要负责有关宣传工作，由郭沫若任厅长，田汉任艺术处长，冼星海任艺术处内主管音乐的主任科员。有关"三厅"的活动和详细情况可参阅郭沫若所写的《洪波曲》一书。

⑧ 第八集团军的司令为国民党的高级将领张发奎将军，他响应抗日统一战线的号召接纳一些文化人士组成"战地服务团"给他所领导的将士进行有关抗日的政治文艺宣传教育。该团的首任团长为钱亦石，后来由杜国庠接任，在该团还建立了中国共产党地下支部

⑨ 张寒晖(1902—1946)原名张兰璞，河北定县人。早年对新文学和话剧表示了极大兴趣。1925年入共产主义青年团，不久即加入中国共产党，曾长期从事群众文化工作和革命宣传工作。1935年后，曾在西安一些中学内任教、住东北军政治部中开展戏剧活动和在西安创办《老百姓报》等。1937年前后，为了配合宣传演出的需要，他开始创作救亡歌曲。1941年8月到抗日根据地，1946年3月11日病逝于延安。

主要参考资料：

中国戏曲研究资料初辑(欧阳予倩编)艺术出版社，1956年。

中国话剧运动五十年史料集，中国戏剧出版社，1958年。

中国电影发展史(程季华主编)，中国电影出版社，1963年。

中国现代艺术史(李树化)，良友图书印刷公司，1936年。

中国现代文艺资料丛刊(复刊号)(第1—4辑，中国现代文艺资料丛刊编辑组)上海文艺出版社，1979年。

中国近代思想史参考资料简编(石峻主编)三联书店1957年。

新文学史料(丛刊)人民文学出版社编印，1978年开始出版。

新音乐运动论文集(吕骥编)，新中国书局，1949年。

音乐建设文集上、中、下册，(中国音乐家协会编)，音乐出版社，1959年。

聂耳选辑，第一、二、三辑，(中央音乐学院、中国音乐研究所编)1963年。

中国现代文学史资料丛书(甲、乙种)上海文艺出版社编辑出版，1961年。

中国大百科全书·戏曲曲艺卷，中国大百科全书出版社，1983年。

中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年。

中国音乐辞典，人民音乐出版社，1984年。

论聂冼(中国聂耳、冼星海学会编印)，1985年。

中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年

中国近现代音乐家评传（上册，汪毓和），文学艺术出版社，1992年

复习提纲：

一，名词解释：

电影《风云儿女》的插曲
话剧《回春之曲》的插曲
苏联之友社音乐小组
《保卫马德里》
活报剧《放下你的鞭子》
民众歌咏会
‘国防音乐’
《伟大而贫弱的歌声》
《牺牲已到最后关头》
《五月的鲜花》

二，思考问答：

左翼文艺运动产生的条件和历史意义
聂耳对新型音乐的主张和要求
聂耳音乐创作的特征、成就和影响
任光音乐创作的基本特征和主要作品的成就
吕骥在开展救亡歌咏运动方面的主张和影响
比较聂耳等人的音乐创作与黄自等人的音乐创作的特色、成就和影响。



第十章
抗日战争初期的音乐创作及贺绿汀等人

第一节 抗日战争初期的音乐活动和创作

“七·七”芦沟桥事变，揭开了国共合作全面领导抗日战争的序幕。当时全国各地，无论是新文艺工作者，还是广大的民间艺人，都自觉拿起文艺武器，热情地进行团结抗日的宣传。

各地的戏剧工作者演出了活报剧《放下你的鞭子》、话剧《芦沟桥》、和京剧《江汉渔歌》等宣传抗日的文艺作品；梅兰芳、程艳秋、周信芳等爱国的京剧演员先后编演了《抗金兵》、《亡蜀鉴》、《文天祥》、《洪承畴》、《徽钦二帝》等爱国剧目，其他向秦腔、楚剧等剧种也上演了《投笔从戎》、《李秀成》等爱国剧目。绝大多数音乐工作者，不管过去是在学院的、还是致力于“左翼音乐运动”的，都先后在救亡抗日的旗帜下团结了起来，纷纷投入抗日宣传的实际斗争。有些音乐家(如吕骥、向隅、郑律成、李劫夫等)则奔赴陕北、晋察冀、内蒙、皖南、苏中等地，开辟各敌后根据地的音乐运动；有些音乐家(如冼星海、贺绿汀、马可、舒模、费克等)则参加到各地自发组成的各种文艺宣传队，转战前线、后方进行抗日的宣传演出；有些音乐家(如孙慎、联抗、麦新、张寒晖等)则深入到国民政府的军、政、警等各种统治机构中去，开展团结抗日的宣传工作。

1938年1月17日在武汉成立了音乐界抗日民族统一战线的群众组织——中华全国歌咏协会；同年3月，在武汉又成立了更为广泛的文艺界抗日民族统一战线组织“中华文艺界抗敌协会”。同年4月，组建了以郭沫若为首的“军委会政治部第三厅”，作为国统区文艺界抗日民族统一战线的行政领导，大力推动国统区的抗日文艺宣传活动。冼星海、张曙、沙梅、林路等音乐工作者都作为“三厅”的工作人员，热情投入当时的抗日音乐活动。短短几个月，以武汉为中心，出现了救亡歌咏运动的高潮。与此同时，在抗日民主根据地，以延安为中心，也开展了轰轰烈烈的抗日歌咏活动。抗日音乐工作者的队伍得到了空前的发展和壮大，抗日的歌声传遍了各国各个穷乡僻壤。

当时，在国统区抗日民族统一战线内部，还存在着进步、爱国力量同国民党内少数顽固派之间的控制与反控制、限制与反限制等一系列尖锐、复杂的斗争①，而且，这些斗争也在一定程度上对音乐战线产生影响。但是，由于进步文艺工作者在党的教育下始终坚持又团结又斗争的正确方针，少数顽固派妄图破坏统一战线的企图终究没有得逞。

由于大多数的音乐工作者都实际参加了抗日宣传活动，为了演出的需要、同时也为群众斗争中无数可歌可泣的事迹所感动，他们写出了大量的、各种类型的新作品。在作品的内容方面为民族存亡而斗争是这阶段一切音乐创作的中心主题。人们从各个角度、各个方面通过音乐全面反映了这一伟大的斗争。在作品的形式方面，一个突出的现象是民族化、大众化的问题开始引起了音乐工作者的普遍重视。原因很简单，当音乐工作者直接接触广大群众、实际参加到群众日宣传活动中去以后，很自然地体会到在创作风格上不注意民族

化、大众化，不考虑群众的喜闻乐见是根本行不通的。于是，利用民歌、小调填词的歌曲大量地出现了，许多新创作在音调上和乐曲结构上也可以看出明显的受到各种民间音乐的不同影响。

在作品的体裁方面，占主导地位的是战斗性的群众歌曲(包括一部分小型合唱曲在内)。其中绝大多数是没有伴奏的，这也是当时的主客观条件所决定的。其次，反映人民所遭受的苦难和悲痛、以及反映在民族解放斗争中许多可歌可泣的动人事迹的抒情独唱曲，也受到了广泛的重视。为了宣传活动的需要，像歌舞、活报剧、说唱性的叙事歌曲，以及歌剧等体裁，也开始为人们所注意，并进行了大胆的尝试，写出了一些为广大群众所欢迎的作品，如向隅等集体创作的歌剧《农村曲》，吕骥的活报剧《参加八路军》，冼星海的《三八歌舞活报》，以及张曙的《丈夫去当兵》，冼星海的《梁红玉》等说唱性的叙事歌曲。随着救亡歌咏运动的发展，大型合唱曲也得到了一定的发展。器乐创作和室内性的艺术歌曲，由于当时处于战争的环境下，其数量和影响都较小。
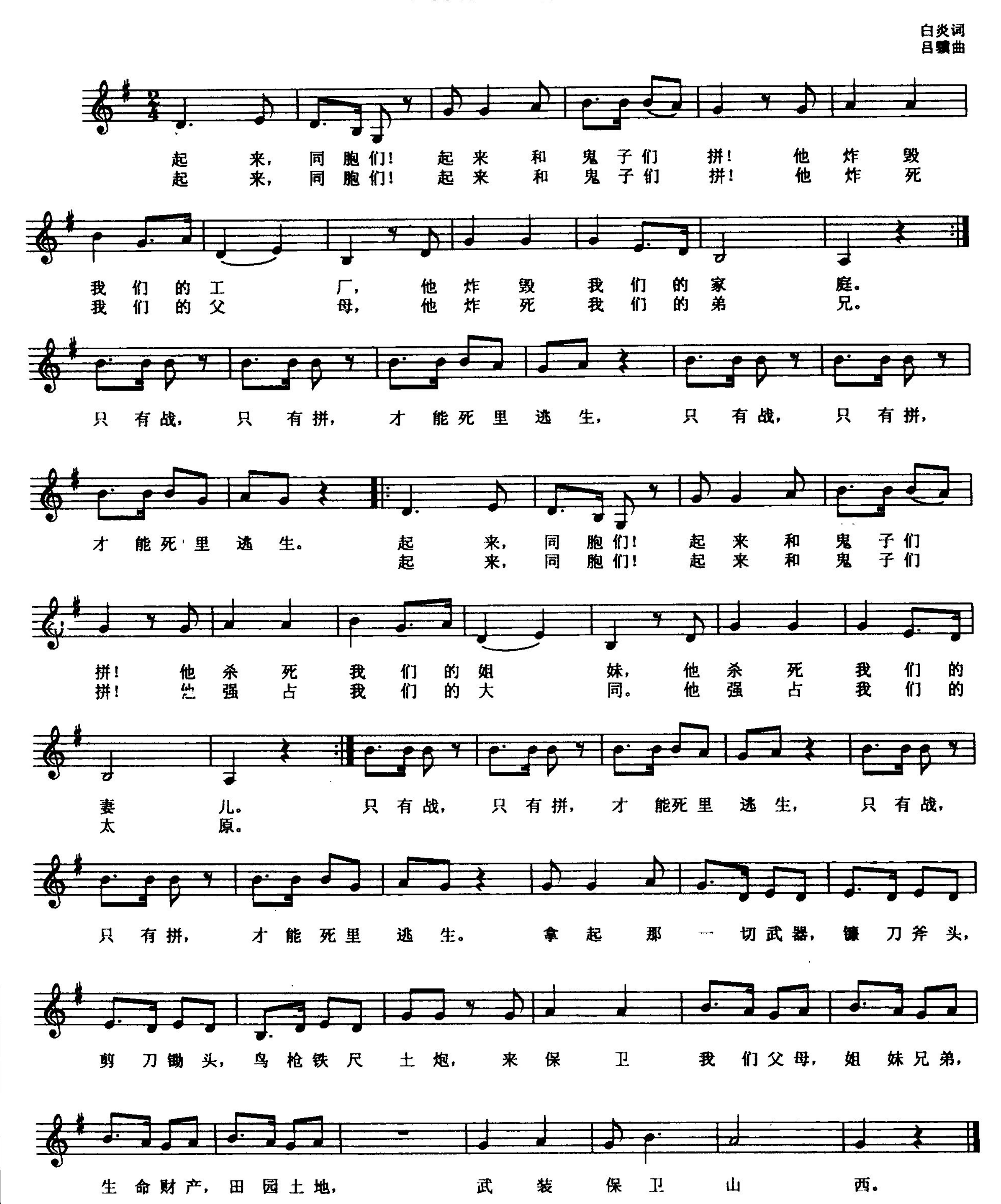
群众歌曲的数量多得惊人，其内容大多数是正面概括当时的群众斗争生活和人民群众对这个神圣战争的坚强决心，如吕骥的《武装保卫山西》、《毕业上前线》，贺绿汀的《干一场》，陈田鹤的《巷战歌》，江定仙的《打杀汉奸》，向隅的《反投降进行曲》等，就是反映当时广大革命群众誓与敌伪坚决斗争的代表性战斗歌曲。例 77(见 182 页)

像郑律成②的《八路军进行曲》、《八路军军歌》，何士德的《新四军军歌》，吕骥的《抗日军政大学校歌》、《毕业上前线》等则是正面刻画在党的领导下我国人民武装部队和革命青年决心奔赴斗争第一线、为祖国人民而捐躯的英雄形象，这些作品的音乐大多具有巨大的力量和雄伟的气魄。此外，像舒模的《武装上前线》，贺绿汀的《保家乡》，张寒晖的《去当兵》，张达观的《军队和老百姓》，冼星海的《做棉衣》、《江南三月》，吕骥的《开荒》，联抗的《没有祖国的孩子》，马可的《老百姓战歌》等，则是从各个角度反映各阶层群众为了保家卫国、以多种方式热情支援前线的作品。这些作品的音乐大多是民歌风格的，明朗、亲切而深情。由于专业性宣传队的增多和群众性歌咏活动的广泛开展，合唱形式的群众歌曲比抗战前大大增多了，如贺绿汀的《游击队歌》就是当时流传最广、很受欢迎的一首四部合唱曲，音乐充满了明朗的活力和自豪的气概，成功地反映了在人民战争中游击队员们的革命乐观主义精神。此外，像夏之秋③的《歌八百壮士》、《最后胜利是我们的》，何士德的《渡长江》，章枚的《勇敢队》等也是反映人民战争的、富于生动形象的合唱曲；贺绿汀的《垦春泥》则是一首民歌风格的无伴奏合唱，音调亲切、开朗，风格清新。例 78(见 183 页)

小型的二部合唱在当时的合唱曲中占很大比重，因这种形式较易于群众演唱。其中以冼星海的《到敌人后方去》、《在太行山上》、《游击军》舒模的《军民合作》，向隅④的《红缨枪》等影响最大、流传最广。
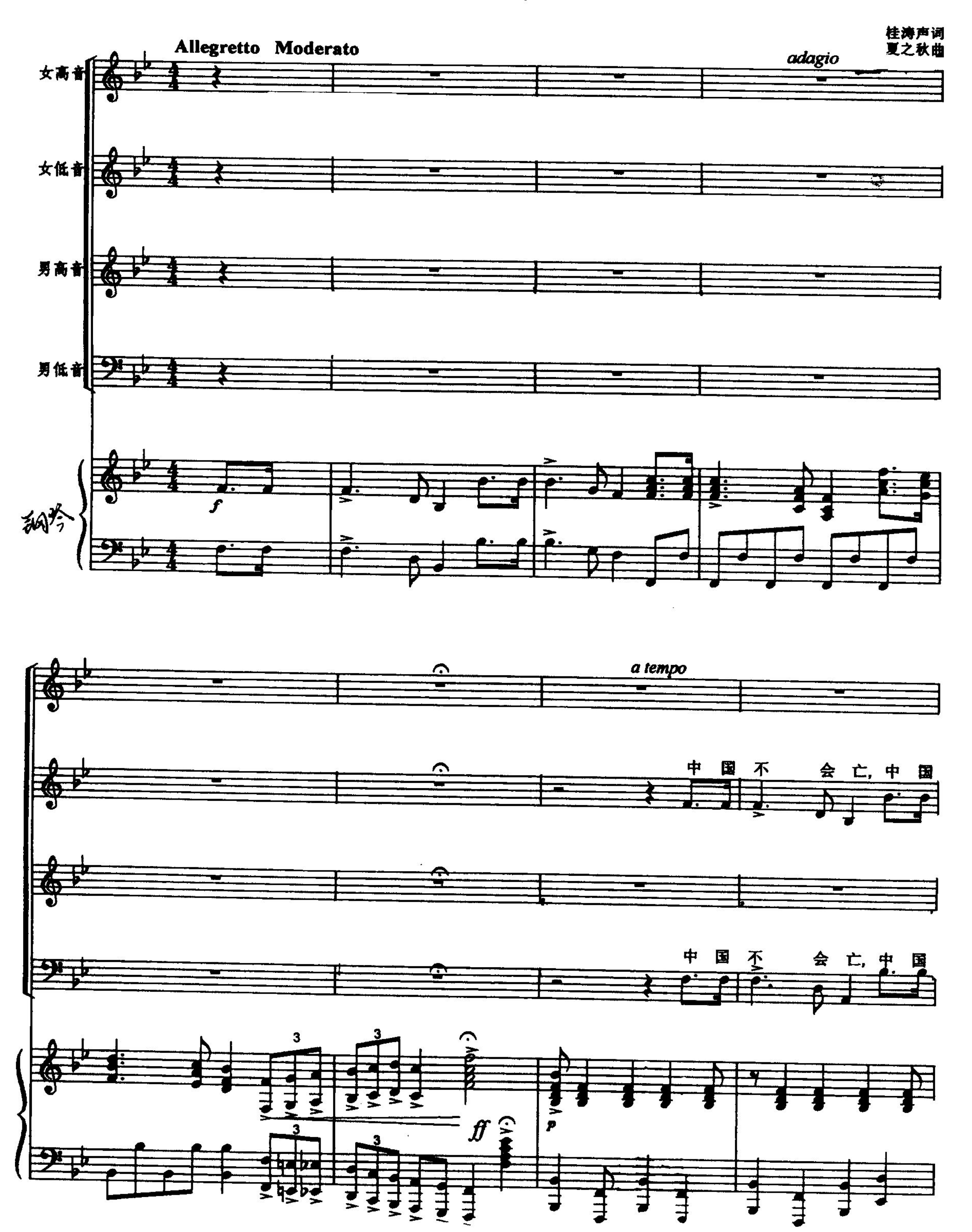
抒情歌曲在当时也增添了新的意义，许多作曲家从各个侧面反映了处在这个伟大斗争年代里群众的内心感受，它们在实际斗争中曾起着不小的激励民心的作用。这时期的抒情歌曲，一般讲要比前期的这类作品更富于激情，它们同民间音乐的关系也比过去的作品有更深的联系。反映战争中群众所遭受的痛苦和对敌人的仇恨是当时的抒情歌曲的最普遍的题材，例如夏之秋的《思乡曲》，吕骥的《大丹河之歌》等，就是抗战初期这类抒情歌曲的代表作。作品的音乐充满了真挚的感情，是浸润着作者的血和泪的音乐诗篇。当时还有不少抒情歌曲是通过对祖国的大好河山的歌颂，以及通过对家乡、亲人的思念等，来抒发人们群众对祖国的深厚感情，如刘雪庵的《长城谣》，张曙的《日落西山》、《赶豺狼》，冼星
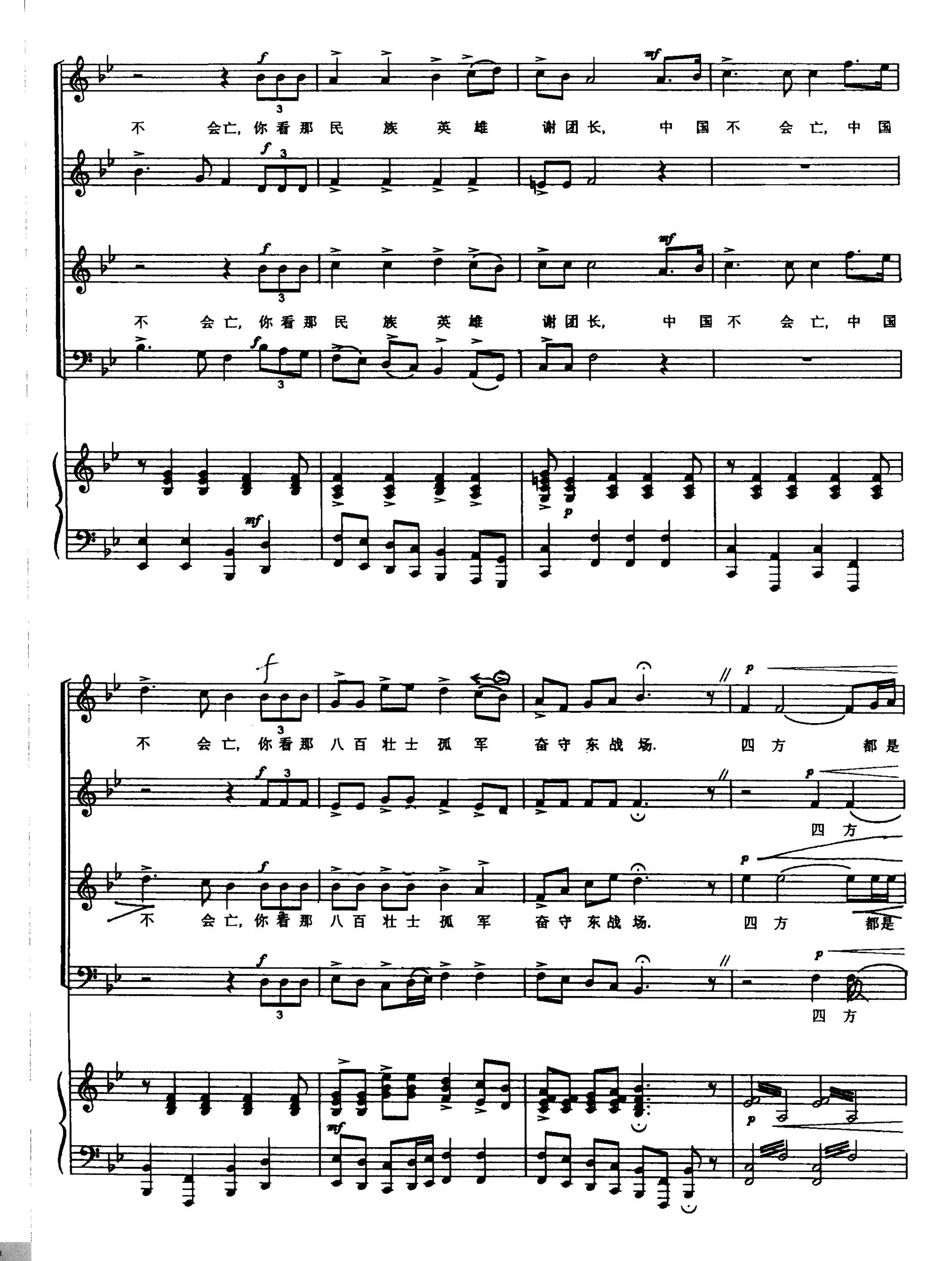
例77： 吕骥的《武装保卫山西》前半部分



1937年9月于五台前线。选自《抗日战争歌曲选集》第一集（中国青年出版社出版，1957年）

例78：《歌八百壮士》开始
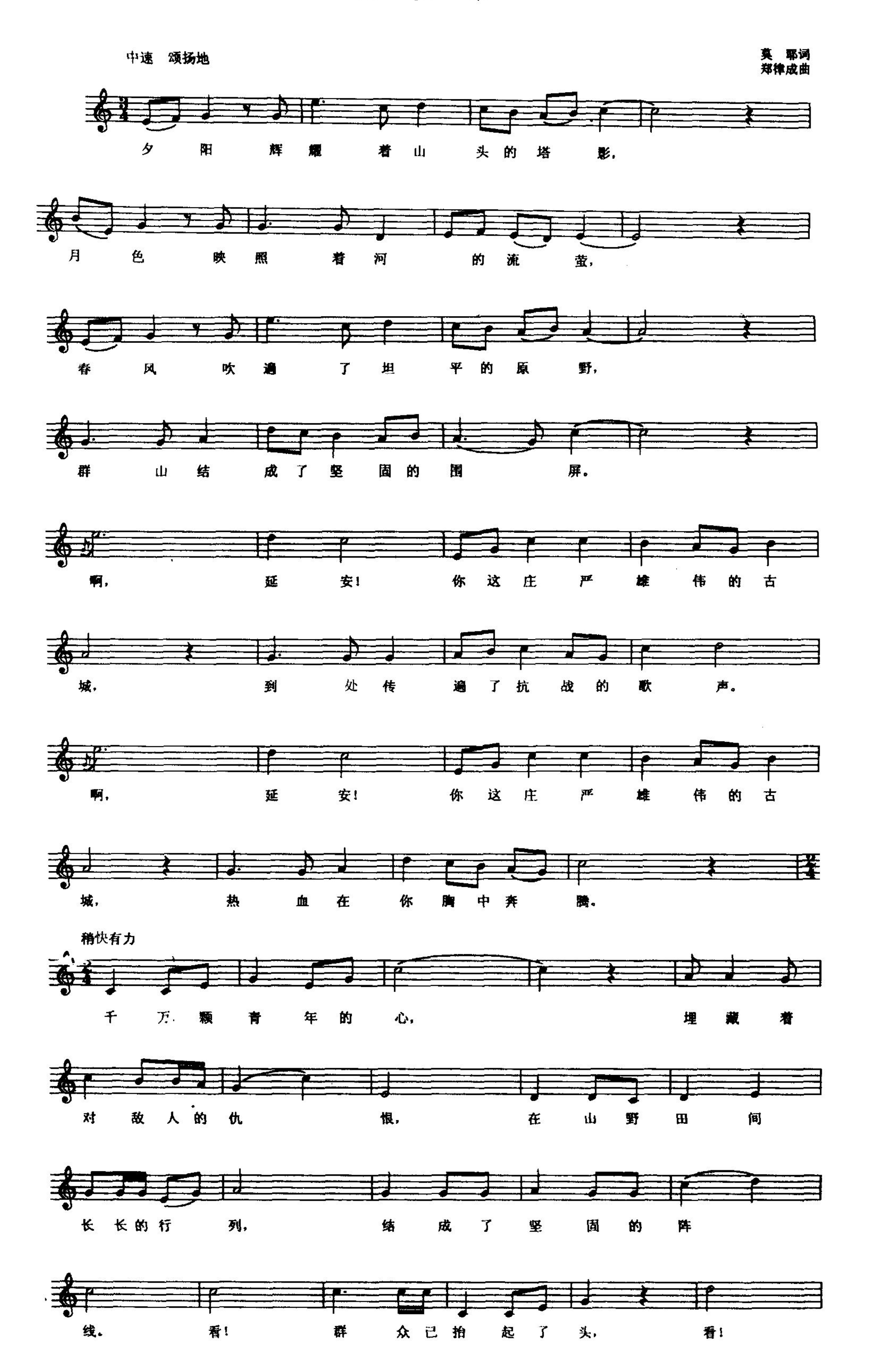

歌八百壮士
桂涛声词
夏之秋曲
Allegretto Moderato
adagio
女高音
女低音
男高音
男低音
钢琴
a tempo
中国不会亡，中国
中国不会亡，中国


不 会亡, 你看那民 族 英 雄 谢团长, 中 国不 会 亡, 中 国
不 会亡, 你看那民 族 英 雄 谢团长, 中 国不 会 亡, 中 国
不 会亡, 你看那八百 壮士 孤 军 奋守 东战场. 四 方 都是
四 方
不 会亡, 你看那八百 壮士 孤 军 奋守 东战场. 四 方 都是
四 方

海的《战时催眠曲》，郑律成的《延安颂》、《延水谣》，赵启海的《柳条长》，陆华柏的《故乡》等等。这些作品的音乐大多与民间音乐的音调和形式有直接的联系，风格清新、明朗而深情，深受各地广大群众的喜爱。

例 79：《延安颂》开始

延 安 颂



大型合唱曲体裁也得到了迅速的发展，当时不少作曲家(如郑律成、马可、杜矢甲、何士德等)都对这一体裁进行过探索。但是，取得较大成功的还是冼星海所写的《黄河》、《生产》、《九一八》等大合唱。郑志声⑤在当时曾以群众中广泛流传的《满江红》(岳飞词)为词创作的一首带管弦乐伴奏的大型合唱曲。这部作品的音乐具有庄严、宏伟的巨大气魄，表达了作者深厚的爱国热情。器乐创作方面以马思聪的小提琴曲《第一回旋曲》、《内蒙组曲》(参看第十四章)，贺绿汀的钢琴曲《晚会》(后又改为管弦乐曲)，陈田鹤的钢琴曲《血绩》和郑志声的《朝拜》、《早晨》(歌剧《郑成功》中的管弦乐“场面”)等写得较好。当时所有这些比较成功的器乐曲都是具有鲜明标题性和一定民族风格的小型(包括组曲在内)作品。可以看出，我们悠久的民族文化和近代革命音乐运动的发展，对我国器乐创作的发展是有着深刻的影响的。

第二节 贺绿汀及其音乐创作

在当时众多的抗日救亡的新作品中，以贺绿汀的音乐作品有着最为广泛的社会影响。

贺绿汀(1903—1999)，湖南邵阳人，出生于勤劳的农民家庭。1921年他从邵阳县立中学毕业后曾当过一段时期小学教员，1923年春入长沙岳云艺术学校，主修理论作曲及钢琴、小提琴等，兼修绘画。1926年回邵阳，在县立中学、县立师范等任音乐图画教员，同年即投身于中国共产党领导的“湖南农民运动”。1927年“马日事变”后，贺绿汀被迫离家，他坚持进行革命斗争，曾先后参加了著名的“广州起义”及彭湃领导的海陆丰农民运动，并写下了他第一首革命歌曲《暴动歌》。1928年辗转至上海、南京，遭反动派逮捕而失掉组织联系。1930年出狱后即一边在小学教书，一边准备投考上海国立音专。

1931年春，贺绿汀入“音专”学习，主修理论作曲，师从黄自教授。1934年他创作的钢琴曲《牧童短笛》(原名《牧童之笛》)和《摇篮曲》分别荣获齐而品举办的“征求中国风味的钢琴曲”的评奖一等奖及名誉二等奖，引起乐坛及社会的注目。

1934年冬，入明星影片公司从事电影配乐工作，1936年任该公司音乐科长。在此期间他曾先后为明星、电通、艺华等电影公司的17部影片配乐和作曲。同年春，他正式加入进步救亡歌咏组织“歌词、曲作者联谊会”及“歌曲研究会”，致力于救亡歌曲的创作和推广。抗日战争爆发后，参加了“上海文艺界抗日救亡演剧一队”，赴前线宣传抗日，先后创作了《游击队歌》、《上战场》(又名《干一场》)、《保家乡》等抗日歌曲。1938年任军委政治部第三厅所属中国电影制片厂音乐科长等职。1939年在重庆任中央广播电台音乐组长及育才学校音乐组主任等职。

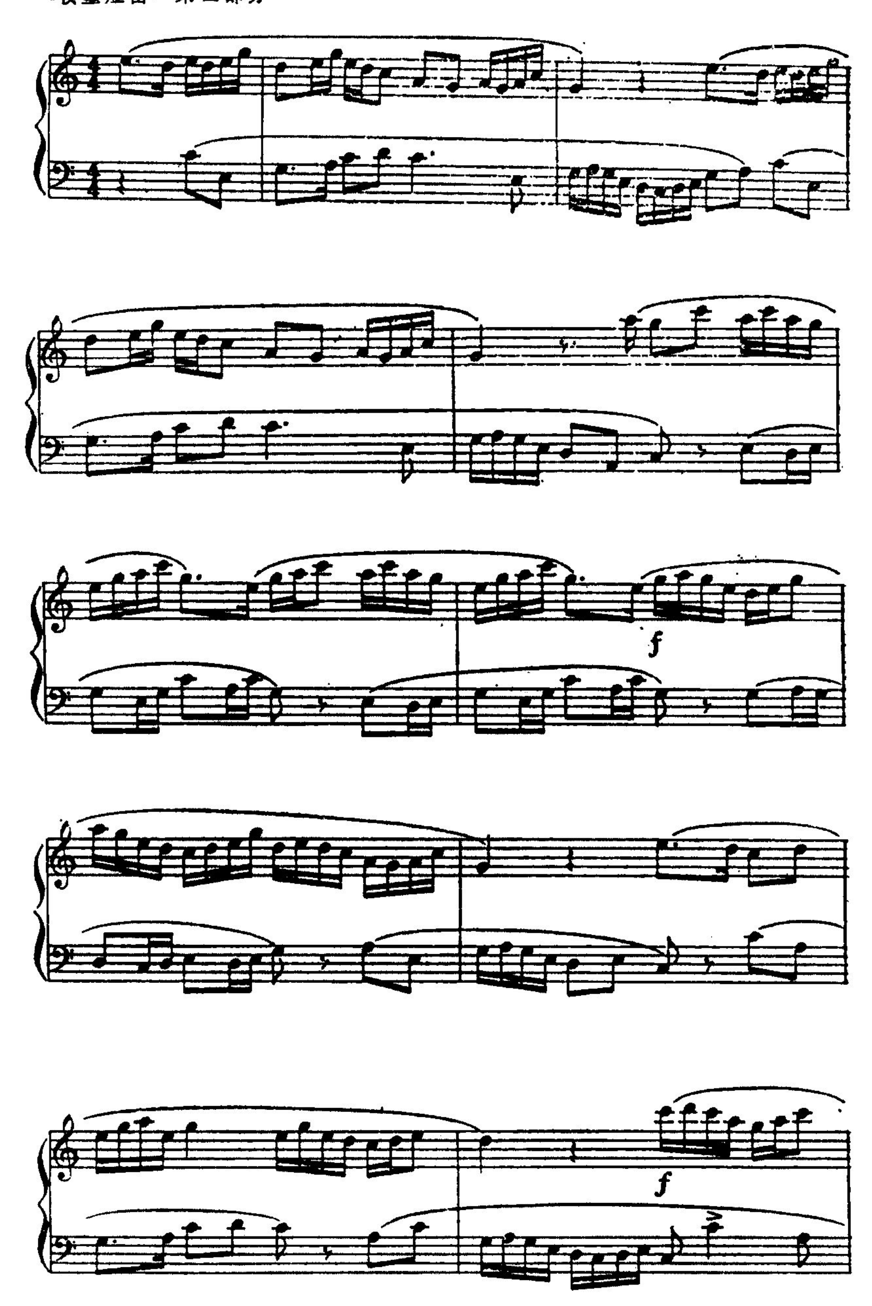
1941年6月，贺绿汀在苏北华中根据地“华中鲁迅艺术学院”、“鲁艺工作团”及“新四军音乐干部训练班”等单位任教。1943年7月抵达延安，先后在延安“鲁艺”、及王震所领导的“359旅”工作，1944年任联政宣传队音乐指导。1946年任中央管弦乐团团长，又历任华北人民文工团副团长、北京师范大学音乐系主任等职。新中国建立后，他长期担任上海音乐学院院长、中国音乐协副主席、全国文联常务理事及副主席等职。1983年当选为国际音理会荣誉会员。1984年退居二线，任上海音乐学院名



誉院长及中国音协名誉主席。

作为一位作曲家，贺绿汀除了在国立音专学习期间所创作的一些作品(包括钢琴曲《牧童短笛》等作品)外，以他从救亡歌咏运动及抗战初期(“相持阶段”以前)这一阶段所写的电影音乐和抗战歌曲影响最突出。从他的电影音乐创作(包括为话剧所写的音乐)中可以看到聂耳、任光创作的同类音乐作品对他的影响，即很注意通过抒情、委婉的旋律对剧中人物的内心作深入的刻画(如他的电影歌曲《秋水伊人》(又名《思母》)，及他为话剧《复活》所写的插曲《怨别离》等)。例 80,例 81（见 189 页）

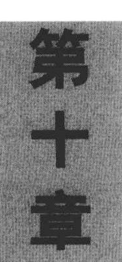
例 80：钢琴曲《牧童短笛》第三部分



他也很注意歌曲风格的民族化和大众化(如他的电影歌曲《春天里》、《天涯歌女》、《四季歌》等)。抗日战争爆发后他的创作转向以群众歌曲为主的方向。在他所写的抗日歌曲中有一部分仍保持着民族化、大众化的传统，如《上战场》、《保家乡》等都以其十分通俗、亲切的风格而受到群众广泛的欢迎。还有一些作品是他力求以严谨的结构，质朴流畅的音乐语言和洗炼的手法所写的进行曲性质的合唱曲(如著名的混声合唱《游击队歌》、《胜利进行曲》(之二)等)，很生动的反映了中国人民当时那种浩气冲天的英雄气概和对斗争必将取得胜利的坚定信念。例 82(见 190 页)

为了抗日歌曲的艺术性和多样性，贺绿汀还创作了格调清新、乡土气息浓郁的无伴奏混声合唱《垦春泥》和具有强烈悲愤的激情、接近于歌剧咏叙调那样的独唱歌曲《嘉陵江上》等音乐作品。这些作品不仅在当时获得音乐界和广大群众的高度赞赏，至今仍没有丝毫减少它的艺术生命力。例 83（见 191 页）

贺绿汀在音乐理论研究和批评方面也进行了一定的活动，其中比较重要的有：他曾编



例81：《思母》上半



贺绿汀词曲

Andantino tranquillo
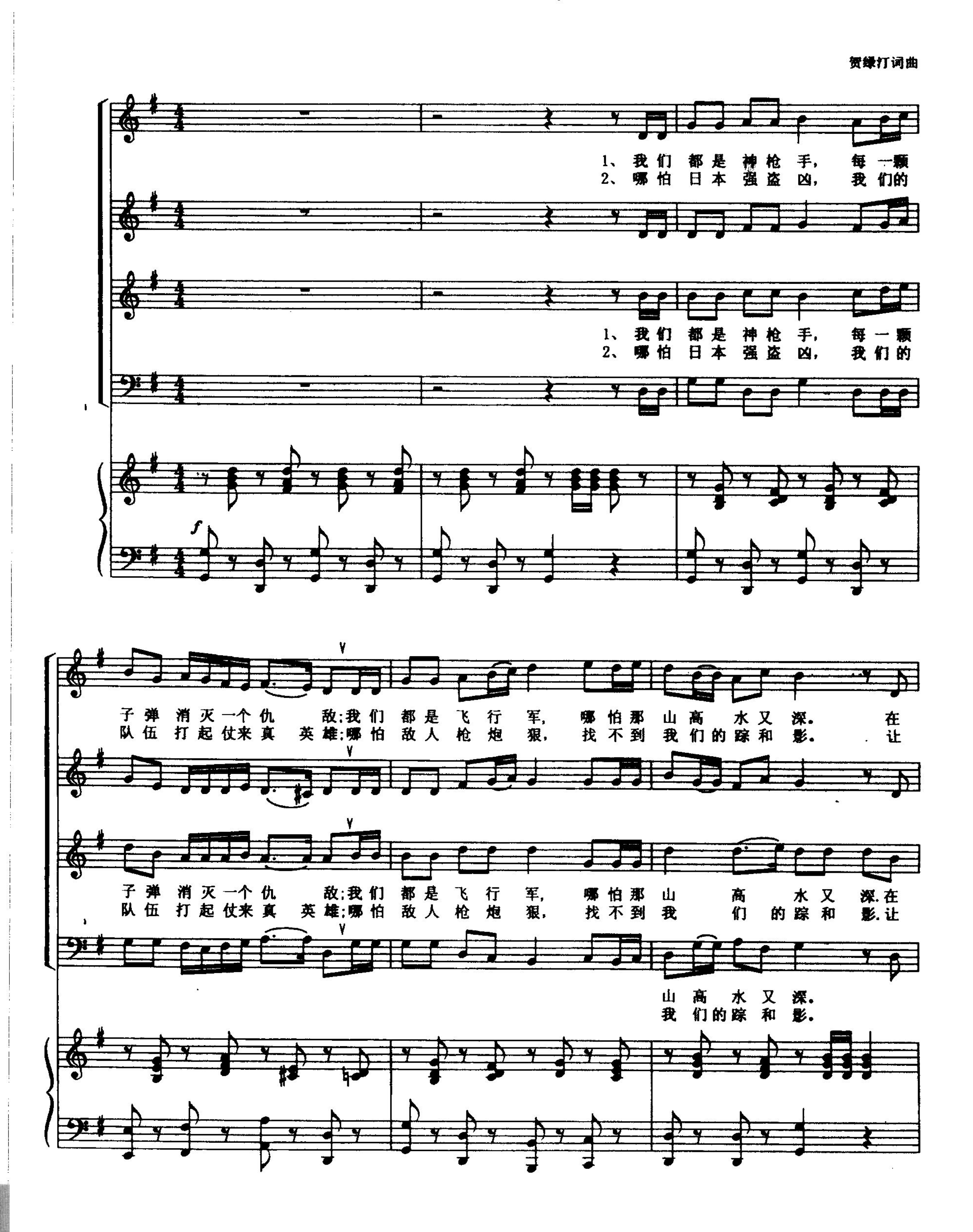
望断云山，不见妈妈的慈颜，漏尽更残，

难耐锦衾寒，往日的欢乐，反映出眼前的孤单，
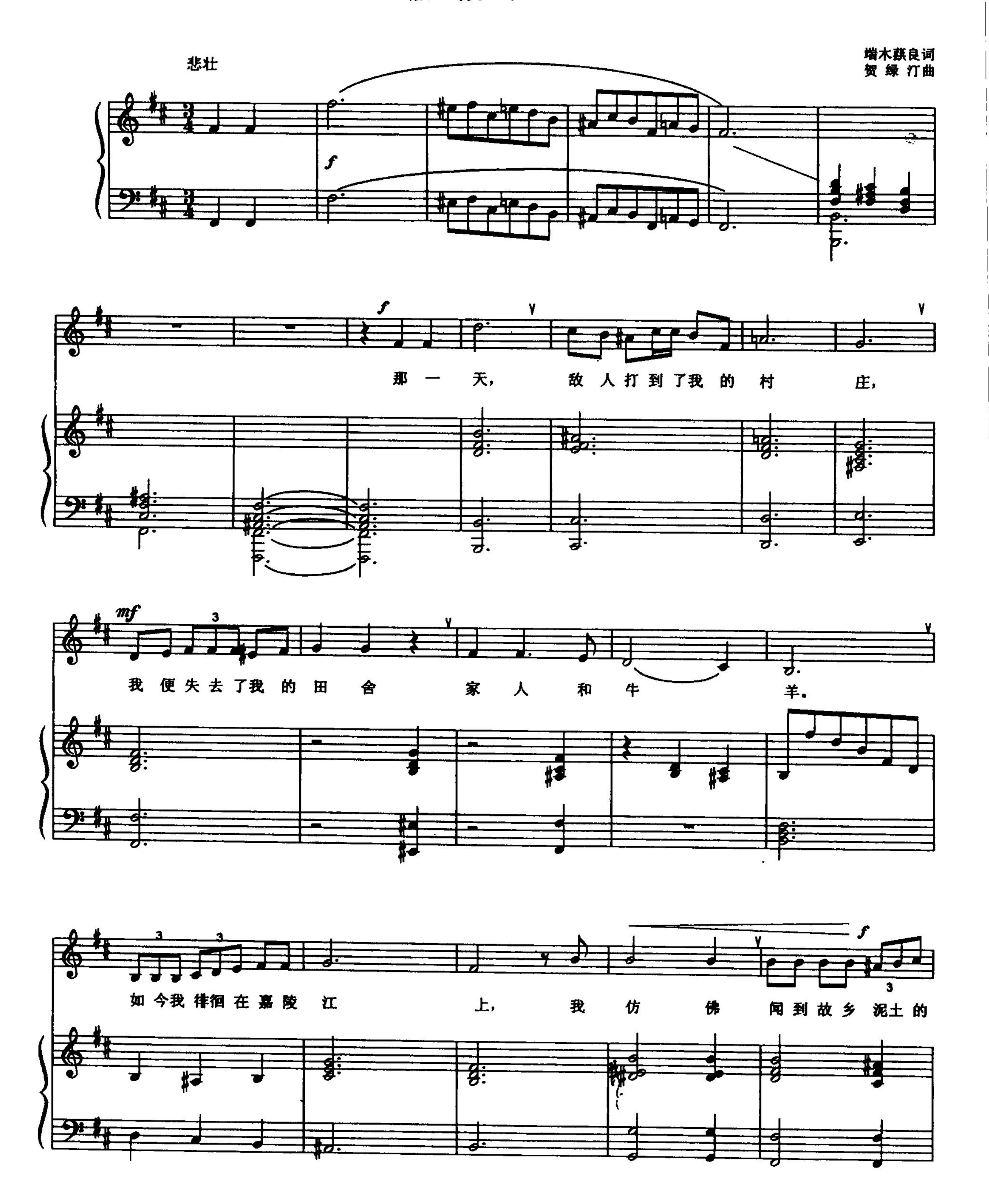
梦魂无所依，空有泪栏杆，几时归来呀，

例82：《游击队歌》开始

游 击 队 歌



例83：《嘉陵江上》开始


嘉陵江上
悲壮
端木蕻良词
贺绿汀曲
那一天，敌人打到了我的村庄，
我便失去了我的田舍家人和牛羊。
如今我徘徊在嘉陵江上，我仿佛闻到故乡泥土的

译出版了英国著名音乐理论家普劳特所著的《和声学理论与实用》（1936年由商商务印书馆出版），他还以“罗亭”、“抱真”等笔名针对当时的音乐生活问题撰写了《音乐的时代性》、《中国音乐界的现状及我们对音乐艺术所应有的认识》等文章，鲜明地表示了他对当时音乐界及音乐创作中所存在的问题的批评和建议。

附注：

① 有关这方面的情况可参阅郭沫若所写的《洪波曲》一书，以及阳翰笙写的《风雨五十年》中的“从‘第三厅’到‘文工会’”这部分。

② 郑律成(1918—1976)，原名郑富恩，原籍朝鲜，１９３３年来我国，在南京、上海等地从事抗日救亡工作。１９３７年赴延安，在陕北公学学习，后在“抗大”及“鲁艺”工作。１９３９年１月加入中国共产党。抗日战争结束后，曾奉命回朝鲜从事音乐工作。新中国建立后，经批准回到北京，一直在中央乐团从事音乐创作工作。主要作品有《八路军进行曲》、《八路军军歌》、《延安颂》、《延水谣》、《朝鲜人民军进行曲》、《兴安岭上雪花飘》，以及为毛泽东诗词所谱写的歌曲等等。

③ 夏之秋（1912-1993)，１９１２年2月２２日出生于湖北孝感。从小就喜爱音乐，并学会了吹奏小号。１９３２年入武昌华中大学物理系，１９３６年入上海国立音专主修理论作曲，副修小号。1937年抗战爆发后任武汉抗战工作团音乐组长及武汉合唱团指挥。１９４０年后先后在重庆中央训练团音干班、国立音乐院、育才学校等机构从事教学。新中国建立后，先后任中南音专副校长、中央音乐学院管弦乐教授等职。主要创作有：合唱曲《最后胜利是我们的》、《歌八百壮士》，独唱曲《思乡曲》、《卖花词》等。

④ 向隅(1912—1968)湖南长沙人，１９３２年入上海国立音乐专科学校学习钢琴、小提琴、理论作曲。１９３７年抗战爆发后，奔赴延安，参予“鲁迅艺术学院”的筹建，并在音乐系任教。新中国成立后，先后在上海音乐学院、中央人民广播电台音乐部、对外音乐部等单位担任领导工作。主要作品有歌曲《红缨枪》、歌剧《农村曲》等。

⑤ 郑志声(1903—1942)，原名郑厚湖，广东中山县人。在３０年代初即到法国留学，先后在里昂音乐戏剧学院和巴黎音乐戏剧学院学习作曲、指挥等，１９３７年回国。先在中山大学任教，１９４０年到重庆，在国立实验剧院任教，还兼任过中华交响乐团的指挥。主要的创作有合唱曲《满江红》、独唱曲《泣女》和歌剧《郑成功》(未完成)等。１９４２年病逝于重庆。

主要参考资料：

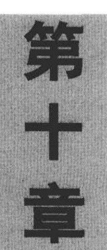
中国电影发展史(程季华主编)，中国电影出版社，1963年。

中国现代艺术史(李树化)，良友图书印刷公司，1936年。

中国现代文艺资料丛刊(复刊号)(第共4辑，中国现代文艺资料丛刊编辑组)上海文艺出版社，1979年。

中国近代思想史参考资料简编(石峻主编)三联书店1957年。

新文学史料(丛刊)人民文学出版社编印，1978年开始出版。



中国近现代音乐史参考资料第三编全部，中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组（油印）

抗日战争歌曲选集第1—4集(解放军歌曲选集编辑部编)，中国青年出版社，1957年。

中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年。

中国音乐辞典，人民音乐出版社，1984年。

中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年。

中国近现代音乐家评传（上册，汪毓和），文化艺术出版社，1992年。

复习提纲：

一，名词解释：

"三厅"

《放下你的鞭子》

《歌八百壮士》

《抗金兵》

《战歌》

《暴动歌》

《闹新年》

《中国组曲》

"活报"

中华全国歌咏协会

二，思考问答：

救亡歌咏运动产生的条件，以及它与"左翼音乐运动"的共同点及不同点。

"三厅"建立的背景和它在中国近代音乐史上的地位、影响。

简述张曙音乐创作的艺术特征、成就。

简述在抗战以前贺绿汀音乐创作的主要特色、成就。

简述抗战初期贺绿汀音乐创作的主要特色、成就、和影响。

概述抗战初期中国近代音乐发展的主要特点。

第十一章
冼星海及其音乐创作

第一节 冼星海的生平及创作道路

冼星海(1905—1945)广东番禺人，出生于澳门一个贫苦渔民的家庭。他在小学、中学学习期间即开始学习音乐。1926年入“艺术专门学校”(按：另有一说是北大音乐传习所，此说可能不准)选修小提琴，同时在北京大学音乐传习所兼作图书管理工作。1928年秋考入上海国立音乐学院。在上海期间，他先后结识了张曙、田汉等，并参加了田汉所领导的“南国社”。当时他认为学习音乐的目的：应该是“负起一个重责，救起不振的中国”，并且提出了“中国所需要的是普遍的音乐”的思想；他认为“中国的现在，实在难产生贝多芬等的大天才。与其缺乏天才，不如多想方法，务使中国有音乐天才产生之可能……其责任落在一般音乐教育的身上”；因此，他号召学习音乐的人要“好好的用功”，要“做普通人所不能做到的事情，而且要吃普通人所不能吃的苦”，“要做一个真伟大的人，不是做一个像伟大的人”(以上引文均见冼星海的《普遍的音乐》一文，载于《国立音乐院刊》第三号，1929年7月1日)。1929年，他因卷入一场自发性的学潮，被迫退学。当年冬天，依靠朋友的帮助及自己的努力，经历千辛万苦，终于在1930年春，到达法国的巴黎，力图得到深造。

在巴黎期间，冼星海以坚韧不拔的毅力，忍饥耐寒地克服了重重困难，先后随奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)、加隆(Noel Geallon)、丹弟(V · d 'Indy)、里昂古特(Lioncourt)、丢卡(Paul Dukas)等音乐家学习，并考入了巴黎国立音乐戏剧学院(即通称的巴黎音乐院)开设的丢卡作曲大师班。1935年夏，该班因丢卡的突然病故而撤消，冼星海遂即绕道欧洲、非洲等地返回祖国。

在巴黎期间他先后创作了《风》、《游子吟》及《d小调小提琴奏鸣曲》等室内乐作品。据他自述，《风》这首作品曾受到巴黎音乐界的赞赏，在这个作品里表达了“一切人生的、祖国的苦、辣、辛、酸”等不幸的感情(参看冼星海《我学习音乐的经过》一文，载于《人民歌手冼星海》，丘远编)。应该说，他巴黎时期的作品大多数仍是属于模仿欧洲音乐风格的习作。巴黎5年的学习，使他系统地掌握了现代音乐的作曲技巧，丰富了自己的音乐修养和开阔了自己的艺术视野；同时，也在一定程度上使他在艺术思想、创作方法和技法上受到了当时风行西欧的印象派音乐的影响。这种影响在他返国初期的两首抒情独唱曲《老马》、《断章》中还可以看出。

回国后，他面对30年代灾难深重的祖国和他个人到处被排挤的冷酷现实，冼星海较快地抛弃了多少有点不切实际的个人幻想，而积极投入了党所领导的抗日救亡运动中。在“左翼”文艺界的帮助下，他于1936年先后在英商办的东方百代唱片公司和新华影业公司从事音乐创作和电影配乐工作。同时，他还经常参加进步音乐组织“业余合唱团”和“歌

曲研究会”的各种活动，并开始创作救亡歌曲和进步的电影音乐，如《战歌》、《茫茫的西伯利亚》、《救国军歌》、《热血》、《青年进行曲》、《夜半歌声》、《拉犁歌》等等。他的这些作品受到了当时进步文化界的支持和广大群众的欢迎，反过来也巩固了他走革命音乐道路的信心。他开始感觉到自己“已找到了一条路，吸收被压迫人们的感情”，自己的作品“已前进了一步，它和实际斗争初步的联系起来了”(参看冼星海《我学习音乐的经过》)。

1937年全面抗战爆发后，冼星海参加了由洪深、金山为领队的“上海话剧界救亡协会战时移动演剧第二队”(简称“上海救亡演剧第二队”)，奔赴各地进行抗日宣传活动。1938年4月他又应武汉军委会政治部“三厅”之邀，与张曙共同主持以武汉为中心的救亡歌咏运动的组织领导工作。在这期间，他又创作了许多优秀的群众歌曲，如《游击军》、《江南三月》、《在太行山上》、《做棉衣》等等。当时，在政治上他开始逐渐靠近中国共产党，向往党所领导的革命根据地。他开始意识到，“中国现在成了两个世界，一个向着堕落处下沉，而另一个就是向着光明的、有希望的上进。延安就是新中国的发扬地……”(引自冼星海1938年3月4日的日记(见《冼星海专辑》第二辑，中央音乐学院中国音乐研究所编)。

1938年冬，他终于接受了“鲁艺”的邀请，起程奔赴延安，就任“鲁艺”音乐系主任的职务。当时，他面进行繁忙的教学和群众音乐活动，一面又坚持紧张的创作活动。党的关怀、高涨的群众革命热情，以及活跃的延安文艺生活，触发了他更加旺盛的创作灵感和创作热情。除了写作大量的群众歌曲以外，他开始了一系列大型体裁的创作，如歌剧《军民进行曲》、《生产运动大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》，以及《牺盟大合唱》等等。同时，冼星海通过对马克思列宁主义的学习，进一步提高了自己的阶级觉悟，巩固了自己的革命人生观，终于在1939年6月加入了中国共产党。

政治理论的提高使他体会到有助于他对艺术创作的认识，他说：“音乐上许多问题过去不能解决的，在社会科学的理论上竟得到了解答”(参看冼星海《我学习音乐的经过》)。党的文艺方针、以及边区文艺界关于“民族形式”的讨论，大大提高了冼星海对学习民间音乐的认识，他曾在《民歌与中国新兴音乐》一文中号召：“音乐工作者应该深入民间，尽量惧各省各地的民歌，与大众生活在一起，同他们一块儿唱和，考察他们的生活，用记谱法精确地记录他们的曲调与歌词”。同时，他还认为“我们研究民歌就正是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活、习惯、语言。……并且吸收民歌的优良艺术要素，来创造更丰富的、伟大的、最民族性、同时也是最国际性的歌曲和器乐曲”(该文初刊于延安的《中国文化》创刊号，1940年2月15日；曾收编在中国音乐研究所编的《冼星海专辑》第一辑。)

关于新音乐运动的发展方向，冼星海非常重视聂耳等人所开辟的革命音乐道路的重大意义。在他的《近代中国音乐发展的几个时期》中说：“聂耳，他产生在中国音运一个沉默的时代，也是中华民族处在一个灾难严重的关头。但他冲破了这大革命时代前夜的沉默。……聂耳以最新的、革命的、斗争的姿态出现，他知道要拿音乐作斗争的武器，……聂耳把握着现实及配合正确的政治方向，举起反帝反封建的旗帜向前迈进”(该文为冼星海所写的《现阶段中国新音乐运动的几个问题》中的第一部分，1943年曾以此名单独刊载于《新音乐》第五卷第三期，发表时曾略经修改)。

1940年5月，冼星海接受中共中央所交的为电影《八路军和老百姓》进行后期配音的任务，化名“黄训”与著名电影导演袁牧之等一起经西安、兰州、新疆，到达苏联莫斯科。“卫国战争”爆发后，他即取道蒙古人民共和国回国。由于在边境受阻，被迫折回乌兰

巴托、暂时在那里的工会工作。1942年11月后，他基本定居在哈萨克共和国的阿拉木图和库斯坦那依。在苏联期间，他创作了不少大型器乐作品，如《民族解放交响乐》(即“第一交响乐”，该曲从1935年已开始动笔，但直到赴苏以后才完成全曲)、《神圣之战》(即“第二交响乐”)、管弦乐组曲《满江红》、交响诗《阿曼该尔达》、管弦乐《中国狂想曲》等。同时，他也写了一些以中国古诗为题材的独唱曲。1945年10月30日，不幸病逝于莫斯科的克里姆林宫医院，终年仅40岁。

第二节 冼星海的音乐创作

冼星海是我国近代音乐史中一位多产的作曲家。他一生创作了200多首群众歌曲①，4部大合唱，2部歌剧(其中1部《滏阳河》未完成)，2部交响乐，4部交响组曲(其中有2部仅完成钢琴谱、未及配器)，1部交响诗《钢琴谱》，1部大型管弦乐曲，以及许多器乐独奏、重奏和声乐独唱曲。其中许多作品、特别是他1936至1940年所写的声乐作品，都曾受到群众和时间的考验，是我国近代音乐文化中的一份宝贵遗产。他以自己辛勤的劳动，通过各种音乐体裁，全面、深刻地反映了处于三、四十年代的我国人民群众的复杂的斗争生活和丰富的内心感受，并且创造了无数生动的艺术形象。

冼星海在创作思想和创作方向上，始终不渝地坚持了以聂耳为代表的、无产阶级革命音乐的战斗传统，并且以自己的天才和毕生的努力进一步发展了这个传统。冼星海的创作绝大部分都取材于现实生活，选取与当时政治斗争密切联系的、具有深刻社会意义的题材。无论是交响音乐、大合唱、歌剧、群众歌曲、抒情独唱曲、以及儿童歌曲等等，都鲜明地贯穿着爱国、救亡、抗日、反帝、反封建等革命斗争的主题。这些主题正是我国三、四十年代人民生活和政治斗争中最迫切的问题，也是一切革命者所最关心的问题。当然，他能够通过创作来反映被压迫群众的生活，反映人民群众的斗争是有一个过程的。特别在他真正投身于救亡音乐运动、投身于群众的实际斗争之后，他更进一步地认识到艺术在革命斗争中的作用以及艺术家的政治责任。他说:“在抗战期间，不容许我们有自我的‘为艺术而艺术’的作品。作曲者应该多量产生抗战的歌曲，增强抗战的情绪”(引自《“抗战歌曲”第二集序》(冼星海)，见中国音乐研究所编的《冼星海专辑》第一辑)，这种对创作的认识具体反映在他的绝大多数创作的构思里，也详细记载在他的“创作札记”中。正是在艺术方向上的这种认识，才使他对创作抱着更高的要求和全新的态度——为革命、为人民而创作，才使他经常保持着高度旺盛的创作热情，写下了数量惊人的各种体裁的作品。

冼星海和聂耳一样，对音乐创作的革命倾向性以及对以音乐创作为政治服务的认识，不是很肤浅地认为仅仅是一个题材问题，更不是单纯喊喊“政治口号”的问题，他要求自己坚定地站在革命的立场上，正确地认识现实，深刻地反映现实，以强烈的革命热情去反映人民的斗争生活和人民的思想感情。他的许多创作不仅深刻地反映了人民群众坚决走向反帝斗争最前线的生动形象，反映了人民群众坚强不屈的斗争精神，而且还以强烈的革命乐观主义精神向人们指明了前进的方向，预示了斗争必然取得最后胜利的前途。

和聂耳一样，冼星海也十分重视塑造工人、农民和革命群众的典型形象。工农大众和革命群众始终是他创作的中心、是他创作的基本对象。冼星海继聂耳之后，成功地通过自

己的创作向全世界宣告：中国的劳动人民已经从斗争中掐脱了枷锁，拿起了武器，并且在反帝斗争的道上昂首阔步地前进着!

冼星海不断地通过创作实践努力使自己与群众密切地结合，努力使自己的音乐真正达到深刻性与易解性的统一。因此，他特别重视形象的鲜明、生动，音乐语言的通俗、易懂以及构思的清晰、严整。同时，也反映在他对群众歌曲、大合唱体裁的重视，对声乐创作形象性的重视以及对器乐创作标题性的重视。正是从这种认识出发，冼星海并不把对民族风格的追求单纯看作为一种创作技巧的“标新立异”，或仅仅作为一种特殊色彩的“探求”来对待；而是把创作中的民族风格问题作为自己如何与群众相结合的问题来对待，作为真实地反映生活、表现人民的思想感情的创作原则来认识的。因此，他很认真地向民间音乐学习，并努力从中去掌握它们在形式、结构、音调、调式等方面的特点；同时他又努力地去体会蕴藏在民间音乐中的民族精神和气质，并且用它们来表现新的时代、新的生活和新的思想内容。正是他在这些方面具有比较明确的认识，并且通过不断的创作，使得他的音乐既富于鲜明的民族特点、又富于强烈的时代精神和生活气息。当然我们不能说他的任何一个作品都在这方面取得那样高的成就，但可以说直到生命的最后时刻，他仍在不断前进、不断探索中。我们可以说冼星海基本实现了他有志于创作出民族新音乐的愿望，他以自己的努力为我国民族新音乐的发展作出了不可磨灭的重要贡献。

歌曲创作是冼星海音乐创作中最重要的一部分，其中以群众歌曲(包括齐唱及小型合唱曲)数量最多，此外还有抒情的独唱曲、儿童歌曲、劳动歌曲以及室内性的艺术歌曲等等。这些歌曲大多数创作于他返国之后、赴苏联之前的这个阶段，这正是他政治思想逐渐成熟的阶段，也是他创作风格逐渐转变和趋于成熟的阶段。

冼星海的群众歌曲创作从性格上大致可分为两类：一类是富于号召性的、雄伟的进行曲，其中以《救国军歌》(塞克词)、《青年进行曲》(田汉词)、《到敌人后方去》(赵启海词)、《游击军》(先河词)、《反攻》(田间词)、《路是我们开》(安娥词)等作品最突出。在这一类作品里，他很善于以鲜明有力的节奏和富于棱角性的、宽阔的旋律，来表现一种坚决果敢的气势和激昂慷慨的情绪。同时，这些作品大多具有各自的个性和鲜明的形象，显然节奏在这里起着重要的作用。例84(见198页)

另一类是抒情性与战斗性相结合的歌曲，如《茫茫的西伯利亚》(田汉词)、《做棉衣》(桂涛声词)、《打倒汪精卫》(萧三词)、《在太行山上》(桂涛声词)、《三八妇女节歌》(塞克词)、《赞美新中国》(光未然词)等等。这里，作者通过抒情性的音乐，生动地反映了群众战斗生活的一些侧面以及他们丰富的内心世界。例85(见199页)

显然，民间音乐的音调和形式，对这一类群众歌曲的影响比较明显。演唱的形式大多数是齐唱或小合唱，其中尤以小合唱具有特殊的意义。冼星海特别善于以简单的、灵活的二部合唱，来创造各种动人的音乐形象。各个声部富于旋律性地以自由模仿的方式和谐地结合在一起，形成了他的合唱曲的特殊风格。

抒情性独唱曲的数量虽然不很多，但它们在冼星海创作中占有相当重要的地位。在这一类创作中，他最早显露出自己在创造旋律方面的突出才能。通过这些创作，真挚地倾诉了他对人民的热爱、对革命斗争的关切，以及对生活、时代的深刻感受。其中最有代表性的作品是《莫提起》、《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》(以上均为田汉作词)、《战时催眠曲》、《江南三月》等等。这些作品大多数是为舞台剧或电影所写的插曲，形式结构较复杂，

例 84：《路是我们开》

路 是 我 们 开

安 娥词
冼星海曲

路 是我 们 开 哎哟， 树 是我 们 栽 哎哟， 摩 天楼 是

我 们亲 手 造 起来 哎 哟， 造 起 来 哎 哟。

渐快

好 汉 子 当 大 无 畏， 运 用铁 腕去 创 造 新 世

界 哎 哟， 创 造 新 世 界 哎 哟。

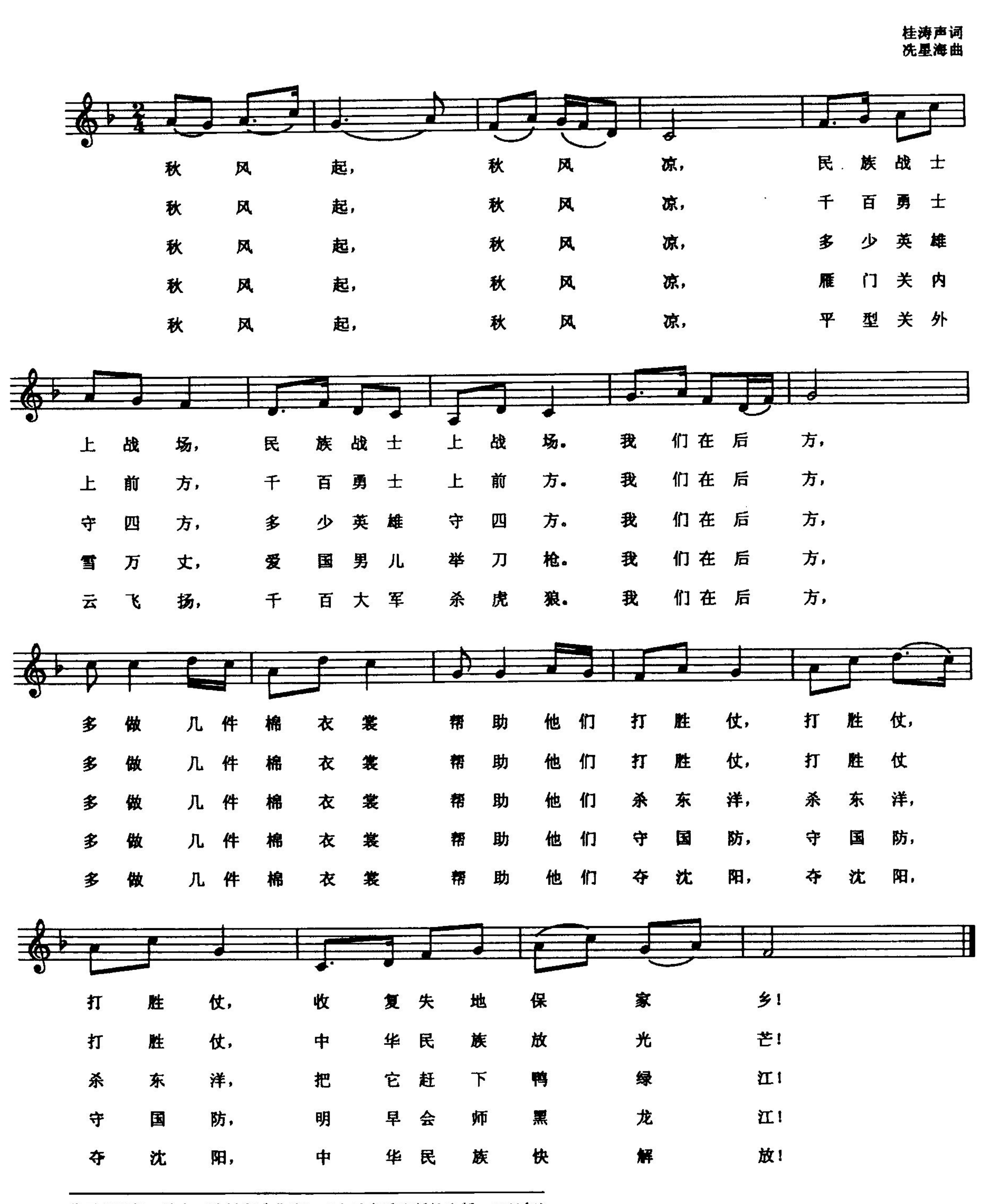
渐慢渐强

好 汉 子 当 大 无 畏， 运 用铁 腕去 创 造 新 世

界 哎 哟， *ff* 创 造 新 世 界 哎 哟。

作于1938年。选自《冼星海歌曲选》（人民音乐出版社出版，1980年）

例85：《做棉衣》



作于1938年。选自《冼星海歌曲选》（人民音乐出版社出版，1980年）

并且富于悠长宽广的、热情奔放的旋律和舒展和缓的节奏。冼星海在这些创作中以富于起伏的旋律进行与充满深情的、气息宽广的音调相结合，形成了他自己独特的抒情风格。

例 86：**《夜半歌声》**



（影片《夜半歌声》主题歌）

田 汉词
冼星海曲

空 庭 飞 着 流 萤，高 台 走 着 狸，

鼪 人 儿伴着孤 灯，梆 儿敲着三 更。

风 凄 凄，雨 淋 淋，花 乱 落 叶 飘 零

在 这 漫漫的 黑 夜 里，谁同我 等 待 着 天 明？谁同我 等 待 着 天

明？ 我 形儿是鬼似的 狰 狞，心 儿是 铁似的 坚 贞，我 只 要一 息

尚 存，誓和 那 封建的 魔 王 抗 争。啊，姑 娘，只 有 你 的

眼 能 看 破我的 生 平，只 有 你 的 心 能理解我 的 衷
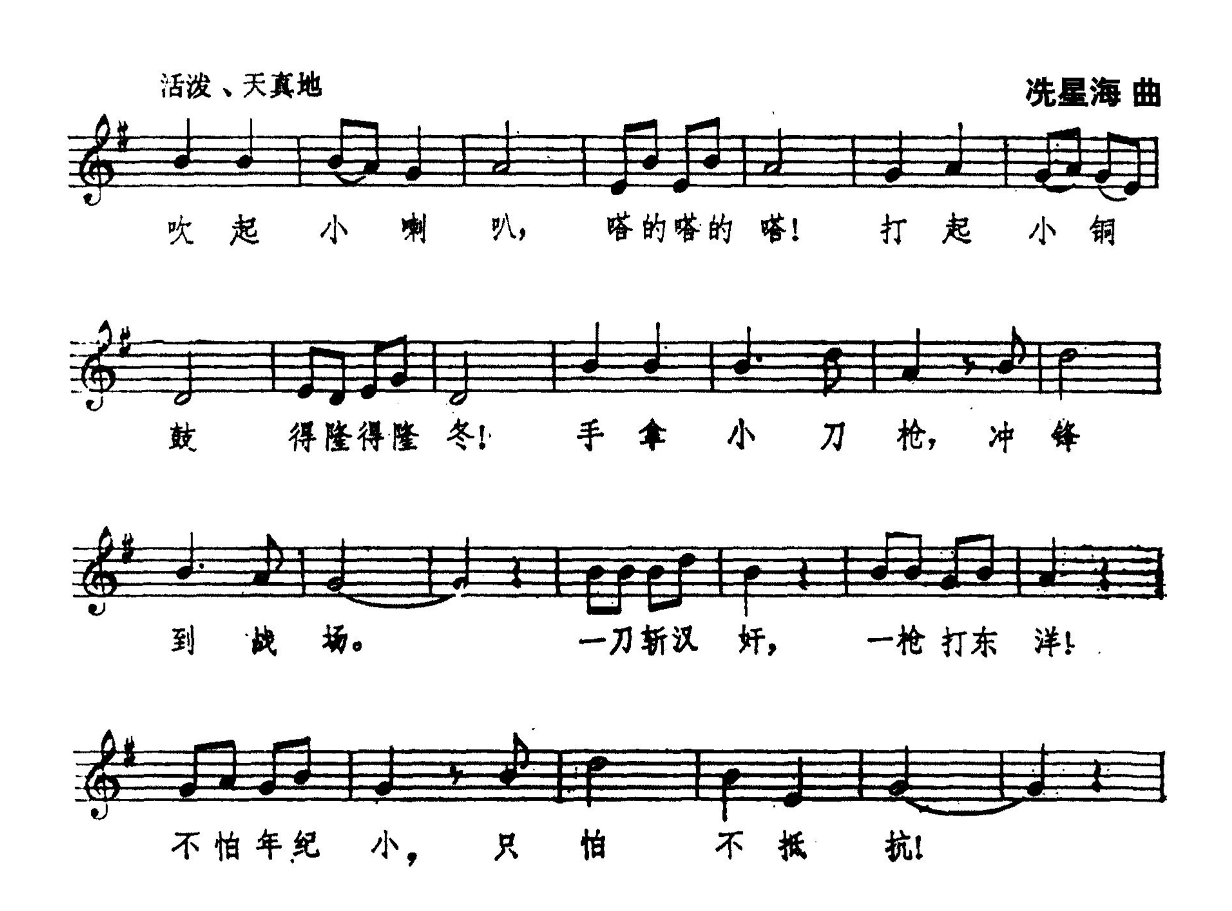
情！ 你 是 天上的 月，我 是 那 月边的 寒 星！

在冼星海的抒情歌曲中除了《江南三月》、《做棉衣》等作品外，他对民族音调的吸收和运用是比较内在的、间接的。《梁红玉》是他在武汉时期努力学习民间说唱音乐、并大胆运用到创作中的比较突出的作品，看来当时张曙的创作歌曲《丈夫去当兵》对他的创作也有一定的影响。

在劳动歌曲方面，冼星海也给我们留下一些动人的作品，如《拉犁歌》、《搬夫曲》、《炭夫曲》、《丁硬上》、《起重匠》等等。这些创作是他直接以民间劳动号子的音调、以及富于特性的劳动节奏加工改编而成的。在这些作品中他不仅刻画了劳动群众在劳动生活中的沉着、坚毅的形象，而且还表现了他们在当时政治斗争中的积极乐观的情绪。在艺术形象方面，他常常以短小的、富于节奏特点的动机，以卡农式的声部模仿加以展开的合唱形式，来表现劳动生活中劳动歌声此起彼落的景象。《拉犁歌》是一首经过较多加工的劳动歌曲，作者以深沉、有力的旋律、以及富于戏剧性的和声，表现了旧社会劳动人民所遭受的苦难和压迫。

儿童歌曲冼星海写得并不多，但是有些作品非常富于儿童的特点，很好地反映了在反帝斗争中中国儿童天真、活泼、勇敢、爱国的精神风貌，例如他的《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》、《谁来跟我玩》等，都为孩子们所喜爱，是对儿童进行爱国主义教育的优秀歌曲。

例87：《只怕不抵抗》



在法国时期、返国初期，以及到了苏联之后的阶段，冼星海以中国古诗词为主写了一些“艺术歌曲”，这一类创作常常成为他在创作技巧方面进行大胆探索和试验的领域。这一类作品的歌词内容大多数与人民的生活、与当时的政治斗争联系较少。这一类创作的风格比较复杂、质量也不平衡。早期所写的作品，受到西欧古典音乐和法国印象派音乐的影响比较明显，后期所写的这类作品中，则可以看出他在创作的民族化方面进行了一定的努力，他希望自己能在技巧性和艺术性较强的领域里创造出具有民族特点的新形式。应该说，他确实进行了各种努力和探索，它们对如何运用现代创作技巧来发展具有中国民族特点的多声创作方面，也提供了有参考意义的各种经验。

总的说，冼星海在歌曲创作方面的努力是促使他在创作思想、创作方法和创作技巧上不断成熟、不断提高的最主要的阶梯。很明显，他在歌曲创作方面所获得的种种经验与成就，在他后来进行大合唱、大型器乐创作方面都得到了进一步发展。同时，更重要的是，他的歌曲创作对当时的救亡歌咏运动，以及后来的革命歌曲创作都产生了极深远的影响。
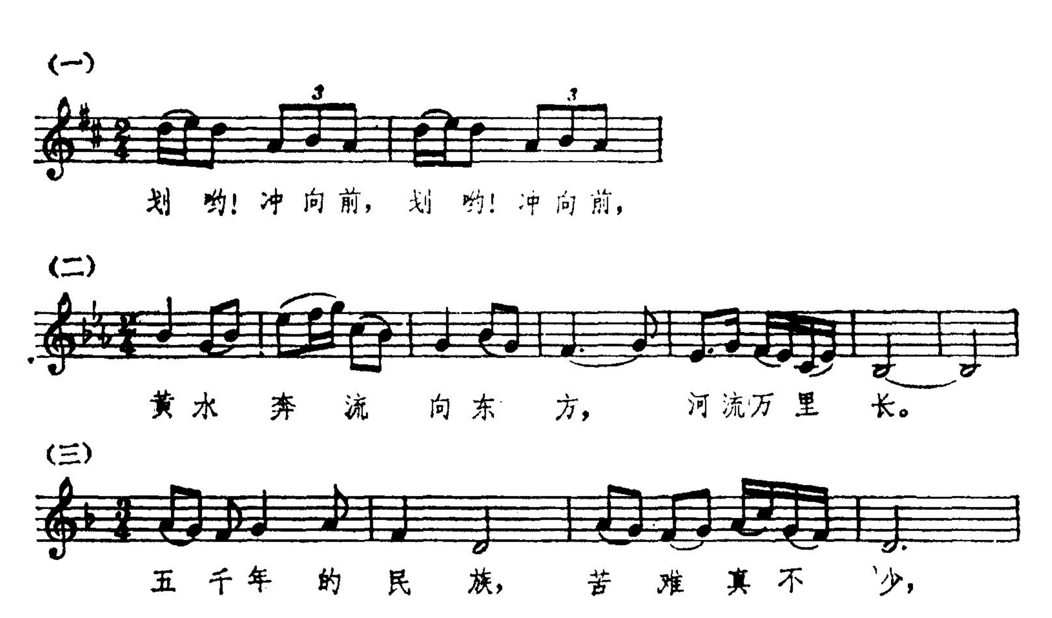
在大型的声乐体裁方面，他的作品以套曲形式的大合唱为最重要，第一部成功的作品就是《生产运动大合唱》(塞克词)。这部作品是为了响应和宣传党所提出的“生产运动”的号召而创作的，完成于1939年3月。实际上，这是一部有人物、有布景、有简单情节的大型歌舞活报剧。作者通过几个劳动生活的场面，反映抗日根据地人民在党的领导下蓬勃开展的“生产运动”。全曲共分:“春耕”、“播种与参战”、“秋收”、“丰收”4场。整个作品的音乐主要是建立在民歌及民间歌舞音乐的基础上，同时加入了一些对农村情景的造型性的描绘。整个作品以风格的清新明朗引起人们的注意，尤其是其中的《二月里来》、《酸枣刺》两曲，后来常常被单独抽出来演唱。作为整个作品来看，作者有许多有意义的设想，但是，全曲在风格上还不够统一，全曲的布局也还不够集中，其中有些部分的音乐，离开了舞台的表演就失去了独立的意义。因此，后来这部作品演出的机会不很多。但是，从作曲家第一次有意识地将民族的音调和某些表演形式同传统的西洋大型声乐体裁相结合来说，他的这种尝试还是很有意义的。

《黄河大合唱》(光未然词)完成于1939年3月31日。整个作品写作的时间仅一个星期，但它却是冼星海最杰出的、影响最大的一部大合唱。作者在这部作品里以黄河为背景，热情地歌颂了中国人民坚强不屈的战斗意志，歌颂了具有悠久历史的伟大的祖国，描述了在抗日战争前后黄河两岸人民生活的巨大变化，痛诉了敌人的残暴和人民所遭受的深重灾难，最后又以惊人的笔墨勾画出一幅幅人民群众纷纷起来保卫祖国、反抗敌人的壮丽情景。整个作品自始至终充满了激动人心的情感力量和雄伟浑厚的气魄。作者成功地以一连串动人的艺术形象，反映了当时中国人民如火如荼的爱国热潮，反映了毛泽东同志在《论持久战》中所指出的坚定信念：最后的胜利是属于中国人民的，中国人民是不可战胜的。

这部作品(主要依据他的苏联期间的“修订版”)在艺术上也有很高的成就和独创性。全曲包括序曲和8个乐章，以朗诵及乐队为背景将它们全部串连了起来。8个乐章的音乐本身都具有各自的独立性，相互之间无论在内容上、形象上以及表演形式上的对比都很鲜明；但是，整个套曲是从一个基本主题思想——抗日、爱国——出发，前后是连贯的，彼此是相互补充的。只是情感的发展一步比一步高涨、全曲音乐发展的终结也正是全曲感情浪潮的最高点。因此，全曲在形象的展开和在情感的发展上，始终非常严密、统一，是一

气呵成的。作品的音乐风格及其音调来源方面，主要是以群众歌曲作为基础，并只取了许多民间音乐的音素。各个乐章虽然各有自己的主题，但是整个作品的旋律发展，基本上是建立在3个基本主题上：即《黄河船夫曲》的主要动机(象征着斗争和力量)，《黄河颂》的主题(象征着我们民族精神的宽广崇高和自由奔放)以及《怒吼吧，黄河》的表现中国人民苦难的主题。

例88：《黄河》的3个基本主题



作品的"序曲"，基本上就是这3个主题的基本呈示。第一乐章《黄河船夫曲》，是人民的斗志和力量的集中表现。中间几个乐章，是3个主题的交替发展。最后一个乐章《怒吼吧，黄河》，则是全部音乐发展的总结。在斗争的主题基础上也穿插着苦难的主题和对民族的歌颂，但是斗争还是主要的，并且得到了更大的发展。因此，整个套曲的音乐具有非常紧密的内在统一性。显然，作者在创作方法上很强调典型形象塑造的多样性、丰富性以及相互的对比；但是在风格、结构方面，他强调了内在的统一和集中。可以看出作者在这部大合唱的创作中成功地运用了富于辩证的、交响性的发展原则。

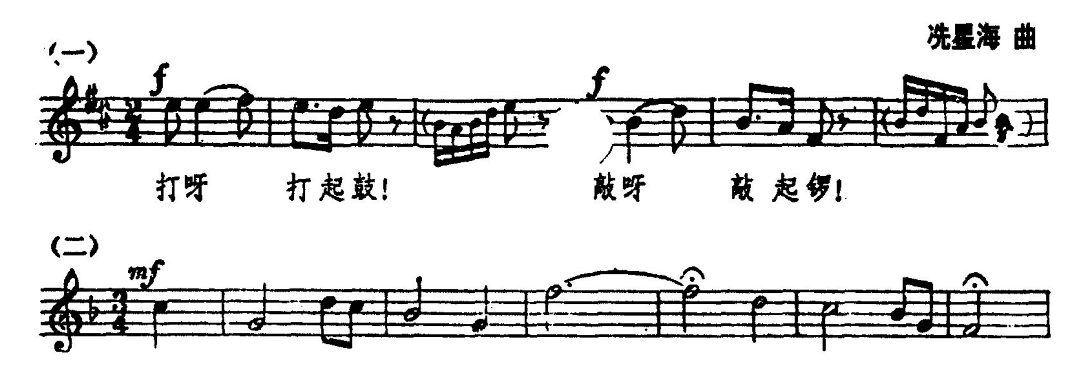
在作品的风格方面，作者不仅引用了民间的音调(如《黄河船夫曲》)，创作了许多非常富于民族特点的旋律(如《黄水谣》、《河边对口唱》、《保卫黄河》等)，而更重要的是他并不以创造具有民族风格的旋律、运用民间形式作为目的去追求，而是把它们用来为反映新的斗争生活内容服务。因此，在这里他创造了富于战斗性的、新的民族形式，创造了真正具有民族气派、又富于时代特征的大合唱形式。

这部作品在陕北初创时，为了适应当地的演出条件，以民族乐队作为伴奏，在合唱声部配置方面也比较简单。后来在苏联，他又一次对作品作了全面的修改，丰富了原来的合唱声部，并以大型交响乐队的编制重新配器(注：在50年代后历次演出的《黄河大合唱》，一般都不单纯运用这两种版本，而是根据具体演出条件又作必要的调整而形成许多新版本，如有李焕之改编的版本、瞿维改编的版本、及严良堃改编的版本，等等。其中以严良 改编的版本演出次数最多，影响最大)。正由于这部作品在内容上能深刻地反映当时的时代、生活和群众的革命精神，并且在艺术上又有不少新的创造；因此，它一直是我国最受欢迎的一部

大型的音乐作品，是高度概括抗日战争年代中国人民反帝斗争的、里程碑式的代表作。

冼星海第三部大合唱是《九一八大合唱》(天蓝作词)，写于1939年9月。这是为纪念“九·一八”八周年而创作的叙事性的大合唱。全曲由5个乐章构成，它叙述了中国人民的抗日斗争，斗争胜利的欢欣以及对东北沦陷区人民苦难生活的同情。全曲以两个相互对比的主题形象连贯着：一个充满兴奋、欢乐、活跃的情绪，它象征着人民坚强的抗战意志和抗战必胜的信念；另一个主题充满着深沉、痛苦、怀念的情绪，它象征着沦陷区内处于敌人蹂躏下受难同胞的痛苦，以及全国人民对他们的怀念和关切。

例89：《九一八大合唱》的2个基本主题



全曲的结构贯穿着回旋性的原则，在这2个主要形象中间，又插入了一系列新的形象。整个作品的发展是不断地肯定第一个形象，因此它的基本情绪是欢乐的、明朗的。正如作者自己所要求的：“我们在许多小战当中，可以看出是绝对有大胜之可能，我们决不应该有伤感的情绪表现在民族歌声当中。反之，我们更要加强他们的抗战坚决的信心，鼓励他们向前，达到收复一切失地，争取最后胜利的目的”(引自冼星海《九一八大合唱》的‘自序’)。此外，这部作品在运用民族打击乐和民族乐队的配器方面，也有不少成功的探索；作品的音调也更富于民间气息。

冼星海在陕北还写了歌剧《军民进行曲》(王震之作剧)、《三八歌舞活报》、《牺盟大合唱》、《满洲囚徒进行曲》等大型作品，但这些作品的重要性和实际的影响都不如上述的几部作品。冼星海在他短促的一生中曾创作了一定数量的器乐作品，其中除了少数是在法国学习音乐时所写的以外，大多数是在他到了苏联之后，特别是最后几年所写的，可惜由于当时处于苏德战争的环境，以及由于他健康状况的恶化和他的早死，这些作品大部分仅只完成了草稿，来不及听到实际的试奏，更来不及进行必要的修改。因此，他的这些创作有待后人进一步作整理、订正、试奏和专门的研究。新中国成立后，从部分经过初步整理、试奏的情况可以看出，冼星海在这个领域也进行了大胆的探索。这些探索曾为我国现代器乐创作的发展提供了有益的经验。首先，在我国近现代音乐史中，冼星海是最先坚定地站在革命的立场上力图以器乐(特别是交响音乐这种庞大而复杂的形式)来反映人民群众在反帝斗争中的生活现实和思想感情，来为当时的革命斗争服务的。如在他的《民族解放交响乐》、《满江红》、《牧马词》、《敕勒歌》、《后方》、《中国狂想曲》等作品中，他力图从各个角度表现中国人民对日本帝国主义的斗争，反映他们对祖国的深厚感情，并且表现了斗争必将获得最后胜利的坚定信念。在他的《第二交响乐“神圣之战”》等作品中，则力图站在

国际主义的立场上，热情地歌颂卫国战争中英勇的苏联人民、苏联红军和一切反法西斯的进步势力。显然，他的这种崇高的创作热情和孜孜不倦的大胆实践的精神，是非常可贵的。

在器乐形象的塑造上，冼星海很重视标题性的创作原则，他力求使自己的每一首作品都具有鲜明的形象性，力求使自己的作品易于为群众所理解。因此，他常对自己作品的构思考虑得非常细致、具体，在配器方面也考虑得很多，对形式的结构和主题的选择很大胆，创造了不少生动的标题形象，写出了一些动人段落和篇章。当然，在这些方面，问题的解决还不都很理想，对于如何通过器乐来塑造各种形象，他还缺乏足够的实际经验；因而在某些作品里，也产生了结构过分复杂、庞大(如《民族解放交响乐》)，形象发展的逻辑不够集中和清晰等缺点。

在作品的音调与音乐风格上，他很重视吸取民间舞蹈和民间音乐以及革命群众歌曲的音调，力图通过这些来创造一种新的、富于民族特点、富于雄伟气魄的交响乐风格，同时也力图使自己的交响乐更易于为群众所了解、所接受。但是，从他所留下的遗稿来看，他没有来得及完满地解决上述这些问题，他还处在不断的摸索之中。

总之，冼星海在器乐创作中力图以重大的题材、深刻的思想性与鲜明的标题性相结合，力求通过自己的这些创作确立器乐创作的革命方向，开辟一条交响音乐革命化、民族化、群众化的道路，这些正是他在器乐创作方面的主要贡献和意义。

附注：

① 冼星海自述曾写了五百多首歌曲，但目前所能找到的只有二百多首，还有待于继续挖掘。

主要参考资料：

新音乐运动论文集(吕骥编)，新中国书局，1949年。
音乐建设文集上、中、下册,(中国音乐家协会编)，音乐出版社，1959年。
冼星海选辑，第一、二辑,(中央音乐学院、中国音乐研究所编)1962年。
冼星海是我国杰出的社会主义现实主义音乐家(马可)音乐出版社，1958年。
中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年。
中国音乐辞典，人民音乐出版社，1984年。
论聂冼(中国聂耳、冼星海学会编印)，1985年。
吕骥歌曲选集，人民音乐出版社，1989年。
吕骥文选(上、下册)，人民音乐出版社，1989年。
冼星海全集(全集编委会)，广东教育出版社，1991年。
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和）人民音乐出版社，1994年
中国近现代音乐家评传（上册，汪毓和）文学艺术出版社，1992年

复习提纲：

一，名词解释：

黄苏英
《普遍的音乐》
保罗·丢卡
《热血》
《拉犁歌》
《满江红》
《牺盟大合唱》
《梁红玉》
三厅
《民族解放交响曲》

二，思考问答：

简述冼星海的创作道路轨迹。
简述冼星海歌曲创作的艺术特色。成就和影响。
简述冼星海的创作思想的演变。
比较冼星海与聂耳的创作特征和成就。
比较冼星海与黄自的创作成就和历史影响。

第十二章
沦陷区的音乐生活及江文也的音乐创作

第一节 沦陷区的音乐生活

1931年秋日军挑起了震惊世界的“九一八”事变后，我国东北大片地区先后沦陷。1932年3月在日本帝国主义一手策划下，成立了由溥仪为首的“满洲国”伪政权，形成东北沦陷区(一般称之为“伪满”)。1935年后，日本帝国主义又加紧其吞并我华北的阴谋，先后策划以殷汝耕为首的所谓“冀东防共自治政府”，以及以王克敏、王揖唐为首的“华北临时政府”等华北伪政权，形成了华北沦陷区。1937年冬全面抗日战争开始不久，日本帝国主义又于1938年就先策划建立了所谓南京“维新政府”，至1940年3月又进一步成立了以汪精卫为首的、以南京为中心的“汪伪”政权(当时也称之为“国民政府”)。可以说从30年代初至1945年日军投降，我国沿海一部份大中城市，均处于这3个伪政权统治之下。

这3个沦陷区一切都受日军的严密控制，彼此之间在政治、经济、文化上实际上是各不相关、自成体系的。在这3个沦陷区中，抗日爱国的地下斗争始终没有停息，但由于所有合法的阵地均为日伪所把持，一切有关救亡抗日的音乐活动均被迫处于停顿的状况。日伪统治者改建了一些有关音乐教育、音乐表演机构并组织了一系列音乐活动。其中除了直接进行有关“大东亚和平共荣圈”、“中日满亲善”等反动宣传外，也有不少不妨碍他们统治的音乐活动，如演奏(唱)一些外国的作品和非政治性的中国作品，以及大力开展娱乐性的歌舞音乐活动，形成一种“繁荣”景象，以达到“安定人心”的目的。当然，这些音乐机构及其活动在客观上也促成一些人走上了音乐的岗位，少数人后来也转向革命音乐的道路，而且绝有大多数人在抗日战争胜利后，特别是新中国建立后，在党和政府的培育下为我国的近现代音乐文化建设作出了新的贡献——尽管这些都不是日伪统治者所希望的结果。

东北沦陷区是沦陷区中历史最长、地区最大、与日本侵略势力关系最密切的一个。因此，在音乐上也是阵容最强、活动最多的一个地区。而当时几乎所有成名的中国音乐家均没有留在东北，于是大量日本音乐家和留在当地的俄裔音乐家就充当各音乐机构的骨干。在普通音乐教育方面，由于日本在国民教育中一贯比较重视中小学音乐教育，因此，在东北沦陷区的中小学中，一般音乐教育的水平比较高。专业音乐教育方面主要是在长春(当时称为“新京”)的伪满“高等师范学校”(该校后改建为伪“师道大学”，分为男女二校)中成立了一个选科性的“音乐班”(建立于1935年，也分为男女二部)，对学生进行基本乐理、作曲理论、合唱及声乐、钢琴、西洋音乐史等知识与技能的培养，对其“男子部”的学生则另加“吹奏乐”的训练。这个“音乐班”男子部一共办了12期，女子部共办了8期，每期为3年。在这个音乐班除了聘请极少量的中国教师外，主要聘请日本音乐家来任教。另外，在大连从1926年就创办了一所以日本音乐家园山民平为首的“大连音乐

学校”，内分设本科、师范科、研究科的建制，也主要由日本音乐家来任教。

1939年，在长春建立了一个名叫“新京音乐院”的综合性音乐团体，在这个“音乐院”下设许多附属机构，主要有管弦乐部(又称为“新京交响乐团”)、吹奏乐部(又称为“新京吹奏乐团”)、合唱部(又称为“新京合唱团”)、满州乐部(即习研满清传统音乐的团体)、教育部(即附设的“音乐体操研究所”)、乐员养成所(即“学员班”)，以及作曲部、教科书编纂委员会等。这个团体机构庞杂、人员众多，到1941底太平洋战争爆发后，即因经费开支太大而收缩整编。至1942年改建为“新京音乐团”，主要从事演出活动了。在长春还建立了一个主要为溥仪的皇宫服务的伪满“宫内府乐队”(双管编制的正规的管弦乐队)，这个乐队始建于1932年，于1935年改组。乐队采取学员培训的方式来组建，先后开设了4期，共招收了50多名学员，大多数后来均留任为队员。

哈尔滨是东北沦陷区中俄裔音乐家活动的中心，原来就先后建立了名目繁多的音乐团体，1935年日伪统治者将这些团体进行整编，组成了综合性团体伪满“哈尔滨交响管弦乐协会”。该协会下设交响乐团、吹奏乐团、哥萨克合唱团、巴拉莱卡合奏团等附属单位。其中以“哈尔滨交响乐团”阵容最强，活动频繁。这个乐团以日、俄音乐家作为其主干，后来还创办了一份音乐刊物《哈响》月刊。

大连也是东北沦陷区中音乐活动比较活跃的地区。其中比较重要的音乐团体除了上述“大连音乐学校”外，还有由村冈乐童领导的“村冈管弦乐队”(建立于1919年)；高津敏为首的“满铁音乐会”(建立于1922年，下设有合唱部、管弦乐部、曼多林部、钢琴科等)；由木村辽次领导的“大连交响乐团”(建立于1939年)等。

华北沦陷区主要建立于1937年秋。其音乐活动起始于1938年，以平津一带的音乐教育机构为其核心。如在1938年春就建立了伪北京师范大学音乐系(最初是男女分校，称为北京师范学院和北京女子师范学院，两边均建有音乐系，至1940年秋决定男女合校，音乐系也随着合二为一，系主任先后由柯政和①、张秀山、李恩科等担任，至1944年又改由日籍音乐家任系主任)，以及燕京大学音乐系(该校于1941年底“太平洋战争”爆发后停办)。音乐表演团体当时都是业余性的社团，其中比较重要的有属于广播电台领导的“北京广播合唱团”(主要活动于1939年至1941年间)及“北京广播交响乐团”(建立于1942年)；属于基督教系统的私人团体有由外籍音乐家格莱姆斯领导的“北京合唱团”和“北京交响乐团”(这两个团体中均有相当比重的外籍团员，至太平洋战争爆发后暂停活动，直至抗战胜利后才恢复)，以及“基督教青年会合唱团”等。完全属于私人自发组织的则有由雷振邦领导的“北京交响乐团”等。这些表演团体中起骨干作用的主要也就是上述院校音乐系的师生。随着1940年汪伪政权的建立和1941年冬“太平洋战争”爆发，作为“孤岛”上海的陷落，形成了以南京、上海为中心的汪伪陷沦区。上海陷落不久，汪伪政权即将原上海国立音乐专科学校改建为伪国立上海音乐院(由李维宁任院长)。与此同时，一些不愿在伪国立音乐院任教的教师便纷纷并入丁善德、陈又新所办的私立上海音乐专科学校(该校的前身即丁、陈于1938年所创办的“上海音乐馆”)。这两所学校均进行了公开招生和正常的教学活动，又各自组织了自己的师生音乐会。当时，职业性的音乐表演团体主要是由原上海工部局管弦乐团改建为伪上海市政府管弦乐团(绝大多数外籍队员及指挥均留任)，以及在汪伪的“首都”南京建立了一个南京市政府吹奏乐团。此外，敌伪在南京又成立了一个所谓“中华音乐协会”的组织，出版过一些乐谱等。

汪伪政权为了麻痹人民群众的抗日情绪，由其宣传部的头目出面，将上海各公私营电影公司合并为中华联合电影制片公司，并专门设置了一个“音乐科”作为笼络电影歌星及作曲家、大肆推广娱乐性电影音乐活动的政府机构。从1942年至抗战胜利，以上海为中心曾掀起了一场软性电影及召开乐性电影音乐的浊浪，对当时沦陷区人民音乐生活产生了不小的影响。

在沦陷区内，国乐演奏方面比较重要的团体都是各地区民族器乐演奏人才所自发组成的社团，如上海的“国乐研究会”(会长为孙裕德，建于1941年)和“中国管弦乐队”(负责人为卫仲乐，建于1941年)、苏州的“吴平音乐团”(团长为项印石，建于1929年)，以及哈尔滨的“古风音乐会”(会长为王昭麒，建于1939年)、和长春的“薰风音乐会”(会长为朱炳扬，建于1941年)。

第二节 江文也及其音乐创作

江文也（1910—1983)，原名文彬，台湾台北淡水人，原籍福建永定。他的父亲江长生，曾中过“秀才”，后以经商为生。江文也6岁时随家迁居厦门，并在那里上学。13岁（1923）时随其兄赴日本就读，至18岁中学毕业后，他考入东京武藏高等工业学校，主修电气机械，并同时在东京上野音乐学校选修声乐。1932年毕业后武藏高工，后即决心弃工就艺，先以演唱及抄谱等为生。由于他在声乐演唱上成绩斐然，连年获奖，受聘为日本藤原义江歌剧团当歌剧演员。1933年9月入东京音乐学校学习作曲，并另师从著名音乐家山田耕作，学习作曲及指挥。1934年开始以主要精力投入音乐创作。1935年，与俄裔音乐家齐尔品相识，后与之有着亲密的师生情谊。1936年随齐尔品到北平、上海作考察性旅行，激起对祖国的悠久文化传统的浓厚兴趣。同年，他的管弦乐《台湾舞曲》在第11届奥林匹克艺术竞赛中获奖，而他的一些其他作品也连年在日本获奖，这使他一举成名。

1938年3月，他应邀到北平师范学院音乐系任教（教作曲及声乐)，从此基本结束在日本的生涯，开始在祖国定居。1944年他一度遭解聘而失业，1945年冬又因他写过亲日的反动歌曲被国民政府拘押了10个月，出狱后靠给天主教堂作曲为主。1947年秋，才应聘为国立北平艺专音乐系的作曲教授。1949年随校合并入中央音乐学院，任作曲系教授。1957年被错划为“右派”，调任该院图书馆，从事资料、研究工作。1978年得以“改正”，恢复其名誉及待遇，1983年10月24日病逝于北京。
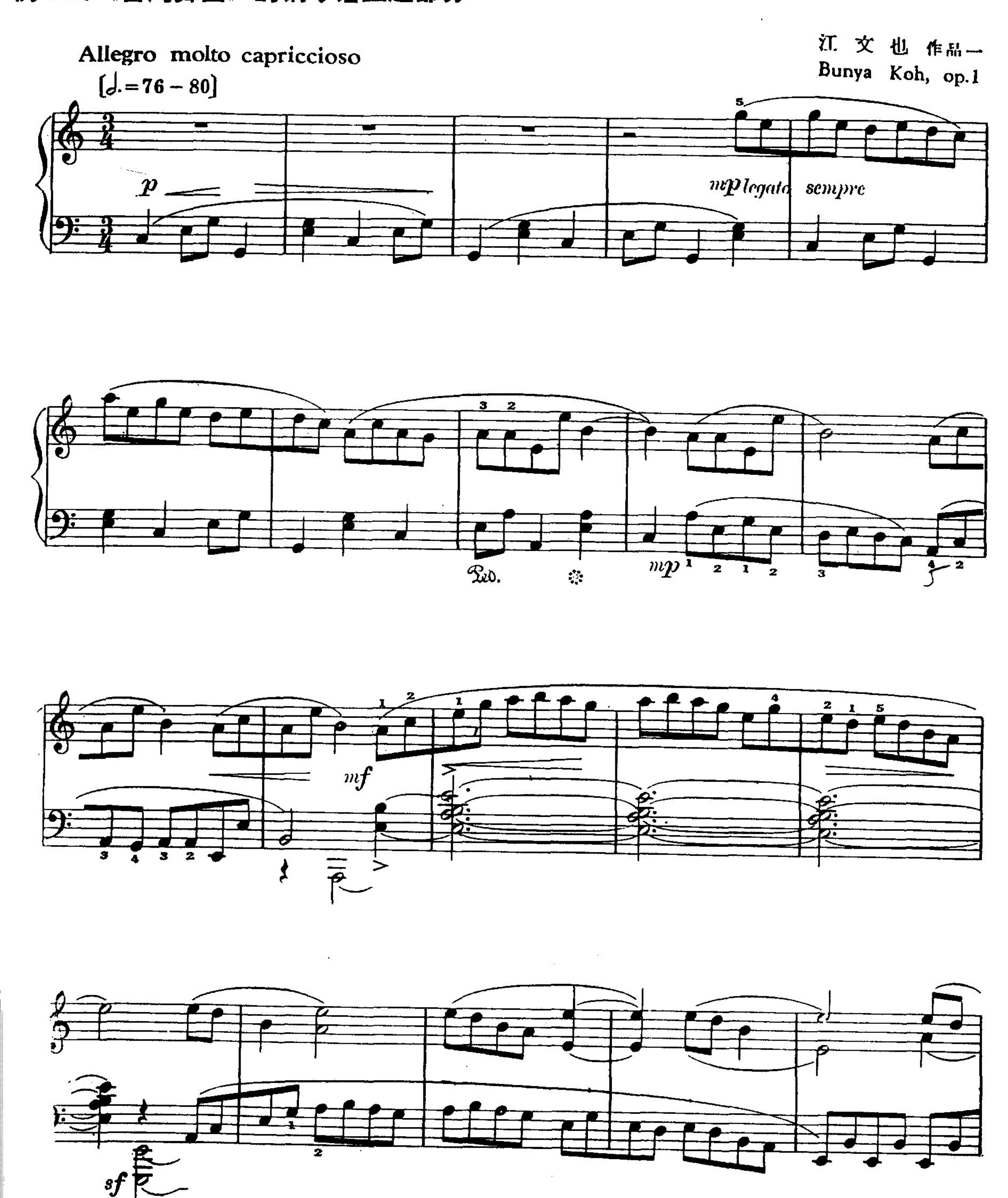
江文也是我国三、四十年代一位比较突出的多产作曲家。由于当时的历史情况，他最初只能以一位“日本的台湾”作曲家处身于乐坛。他返回祖国后，又因种种原因历尽曲折坎坷，这在一定程度上对他后期的创作有所影响。他一生完成了15部大型管弦乐曲，1部钢琴协奏曲、4部歌剧及舞剧、6部室内乐、17部钢琴曲集（包括一部练习曲集在内)、10部歌曲集、4部宗教音乐，以及相当数量的合唱曲、台湾民歌改编曲等②。在他1938年回国初期，给伪新民会写过一些新民会所制定的奴化性政治歌曲（如《新民会会歌》、《大东亚进行曲》等)，但从1939年后他没再写过此类歌曲，在他当时自己编订的作品编号中，也没有对此类歌曲编号，这也可以看出他对写作此类歌曲的态度。

在他创作的众多音乐体裁的作品中，以管弦乐、钢琴、声乐作品占较重要的地位。管弦

乐创作方面因许多作品的总谱已遗失（其中包括曾在全日本音乐比赛中获奖的《白鹭的幻想》、

《“盆踊”主题交响曲》、《俗谣交响练习曲》、《赋格序曲》等），现存的代表作为《台湾舞台》（作品1号）、《北京点点》（又名“故都素描）、《孔庙大晟乐章》（作品30号），及交响诗曲《汨罗沉流》（作品62号）。这四部作品标志着江文也音乐创作不同阶段的风格变化。《台湾舞曲》是一部曲调优美、意境深远、充满幽情又富于幻想的、东方风格的交响诗。作者在多声写作及乐队配器上巧妙地运用多种乐器声部的复节奏和较浓重的打击乐器，力图在严格继承传统的作曲技法基础上，作大胆吸取现代创作技法的最初尝试。

例90：《台湾舞曲》的钢琴谱主题部分
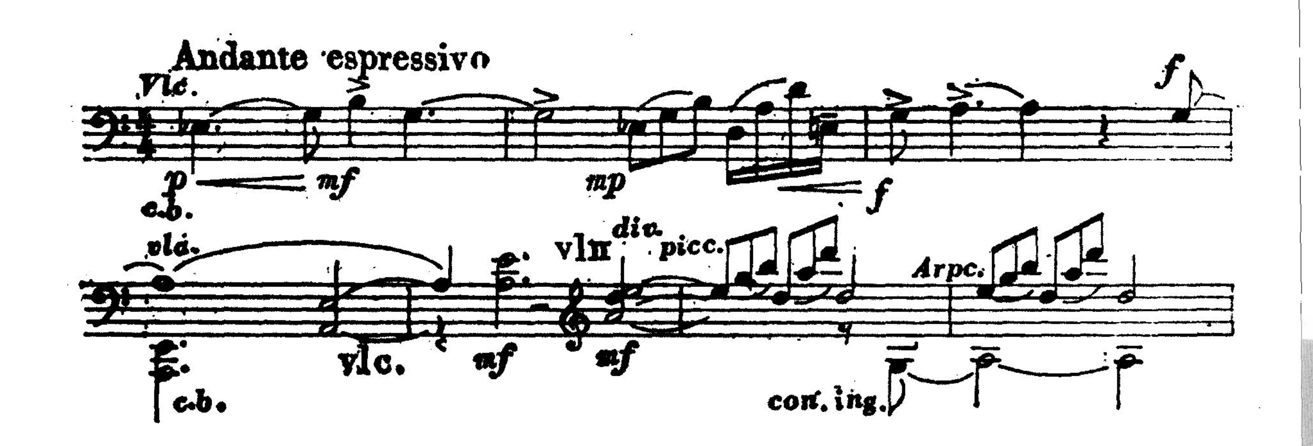


《北京点点》(完成于1939年8月)是取材于他过去所写的钢琴曲集《断章十六首》中的第四、第十一、第十二、第十四、第十六曲改写的管弦乐套曲③。作者在这里以原第十一曲《午后的胡琴》的前6小节音乐作为全曲的基本主题，再将其他各曲以回旋性的方式灵活地串连在一起。这种写法同穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》很相似。这部作品进一步显示作者在有意识取材于民俗生活题材和东方(特别是中国)民族音调的同时，力图更大胆地吸取现代技法来创造一种不同于当时在日本占统治地位的“学院派”的新创作风格。

《孔庙大晟乐章》(完成于1939年12月，全曲共6个乐章)则取材于当时北平国子监的祭孔曲礼乐舞。作者为创作此曲曾对我国古代雅乐的有关文献进行了专门的研究，企图以现代的交响音乐手段、现代的音乐创作技法、创造出一种具有中国传统精神和哲理内容的、新的中国现代民族音乐。这部作品的音乐风格、形式确实比植根于欧洲的西方音乐传统有本质的改变，也同作者自己早期所醉心的日本现代民族乐派风格或齐尔品所倡导的现代欧亚音乐风格有明显的不同。尽管在当时的中国作曲家中，对中国传统精神的理解和各人在创作实践中的努力是不相同的，但对江文也来讲，这部作品的产生标志着他在民族意识上已从一位“日本的台湾”作曲家开始转变为一位“中国的台湾”作曲家了。这部作品无论在中国近代音乐创作、以至于世界现代音乐创作中都是值得引起重视的一部作品。

《汨罗沉流》的作曲家为纪念我国古代爱国诗人屈原逝世二千三百周年④而作的单章性交响诗。作曲者通过这部作品着重对这位伟大诗人的悲剧性命运和坎坷的遭遇表现了自己的敬仰、哀悼、愤懑和同情的感情。同《孔庙大晟乐章》截然不同，作曲者在此曲中没有引用任何传统曲调，仅从在主题音调上突出增五度音程和大小二度音程的进行、以及全曲总体上仍建立在五声性调式及其和声的基础之上，或许可以找到同中国古代音乐及湖南民间音乐的联系。但是，作曲家在这首作品中运用这种增减音程(及由此而形成的增减和弦)主要不是为了要突出某种地方音乐的特色，而是为了创造笼罩全曲的悲剧性的气氛。作曲家一如既往地将曲调进行中增减音程和大小音程的交替运用，更紧密地联系于感情表达的需要。
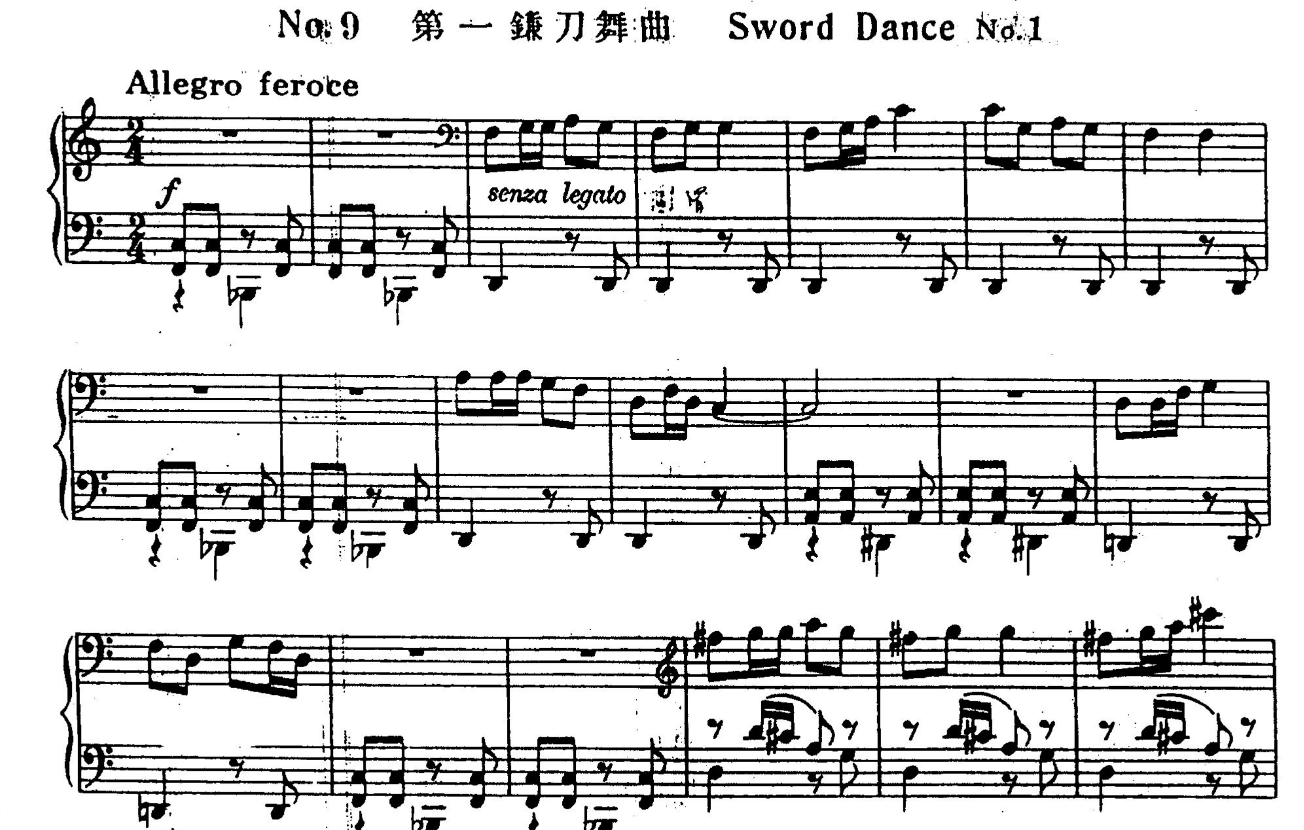
例91：《汨罗沉流》开始



在这首作品中，对打击乐器（特别对中国木鱼）的运用，以及在音调中反复强调♫（三连音）这种固定节奏型，都带有表达特殊感情色彩的目的。从这首作品显示了作曲家后期更为成熟的创作风格——即不拘泥于某种传统的创作模式、不拘泥于某一种创作流派的风格影响，善于以最精炼的音乐素材，巧妙地运用配器的手段作多种自由的衍变和多层次的不同构置，使全曲凝结成富于自己个性特色的艺术整体。从这一点讲，《汨罗沉流》也可说是他整个后期创作的代表作。

钢琴曲创作也是江文也跨越一生3个时期的重要领域。早期的代表作有《素描五首》（作品4号）、《三舞曲》（作品7号）、《断章十六首》（作品8号）及《北京万华集》（作品22号）等；中期的代表作有《小奏鸣曲》（作品31号）、《钢琴叙事诗，"浔阳夜月"》（作品39号）、《第四钢琴奏鸣曲"狂欢日"》（作品54号）等；后期的代表作有《乡土节令诗十二首》（作品53号）、《渔父舷歌》（作品56号）等。这3个阶段的作品，各有其内容、形式、风格上的特色。早期的钢琴创作主要是以对民俗生活现实的个人感受为题材，以比较自由的小品套曲形式，鲜明地体现他倾向于日本现代民族乐派的风格。其中《断章十六首》和《北京万华集》明显地反映了齐尔品所倡导的现代欧亚音乐风格的审美情趣对他的深刻影响。同时，从这两部曲集，也反映了在齐尔品的影响下，他在民族意识上的开始觉醒和迅速转变。

例92：钢琴曲《北京万华集》中的"镰刀舞曲"主题部分



第十二章

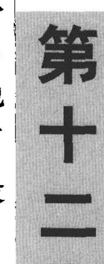
中期的钢琴创作，突出地表现出他对祖国传统文化的浓厚兴趣和执意追求。他开始一反过去的创作道路，企图从直接汲取我国传统器乐（特别是琵琶、筝、古琴等）曲的音调、结构特点和演奏特色来进行新的艺术创作的探索。表面看，似乎这一阶段他对运用奏鸣套曲体裁写作表现出了特别的兴趣，但是他的这些作品在音乐的内容素质和结构原则却同传统意义上的奏鸣套曲已相距甚远了。他实际想探索一种新的、具有中国特色的大型独奏套曲。

后期的钢琴创作可以说是先前风格的综合，即在题材内容方面已不局限于单纯汲取古代而力求我国人民的现实生活中去提取新的题材，在作品形式上他已不满足沿用奏鸣曲的模式（但又没有完全回到早期所写随感式小品），而是力图进一步探索一种超出奏鸣套曲格式的新的大型套曲形式。《乡土节令诗十二首》正是他后期钢琴创作探索的集中体现。他通过对中国人民每年１２个月的生活风俗的描述，来表达在新中国建立后带给中国人民以欢乐和希望这种新的现实。面对这样宏大的题材和构思，显然用随感式小品曲集或限定三、四个乐章的奏鸣套曲都难以容纳了。作者实际上按照接近于康塔塔式的大型声乐套曲原则，以在一个统一主题思想贯穿下通过若干个分曲的整体布局来创作的。这部作品可以说是我国现代音乐史上一部生活气息浓厚的、史诗性的、宏伟的钢琴“康塔塔”。从钢琴演奏效果上看，也是他早期的作品最富于艺术光彩，显得十分精致、生动而有效果，而他的中期及后期的作品则显得钢琴语言不够丰富多采，流露出在内容、形式、手段之间的不协调和力不从心——因为江文也终究不是一位出色的钢琴家。当然，在他中后期的钢琴创作中仍不乏形象生动、具有独创性的段落或篇章，尤其对于以钢琴语言来再现我国古代民族器乐（例如筝和琵琶）的特殊风韵上，他无疑比当时其他作曲家作出了更突出的贡献。例93（见214页）
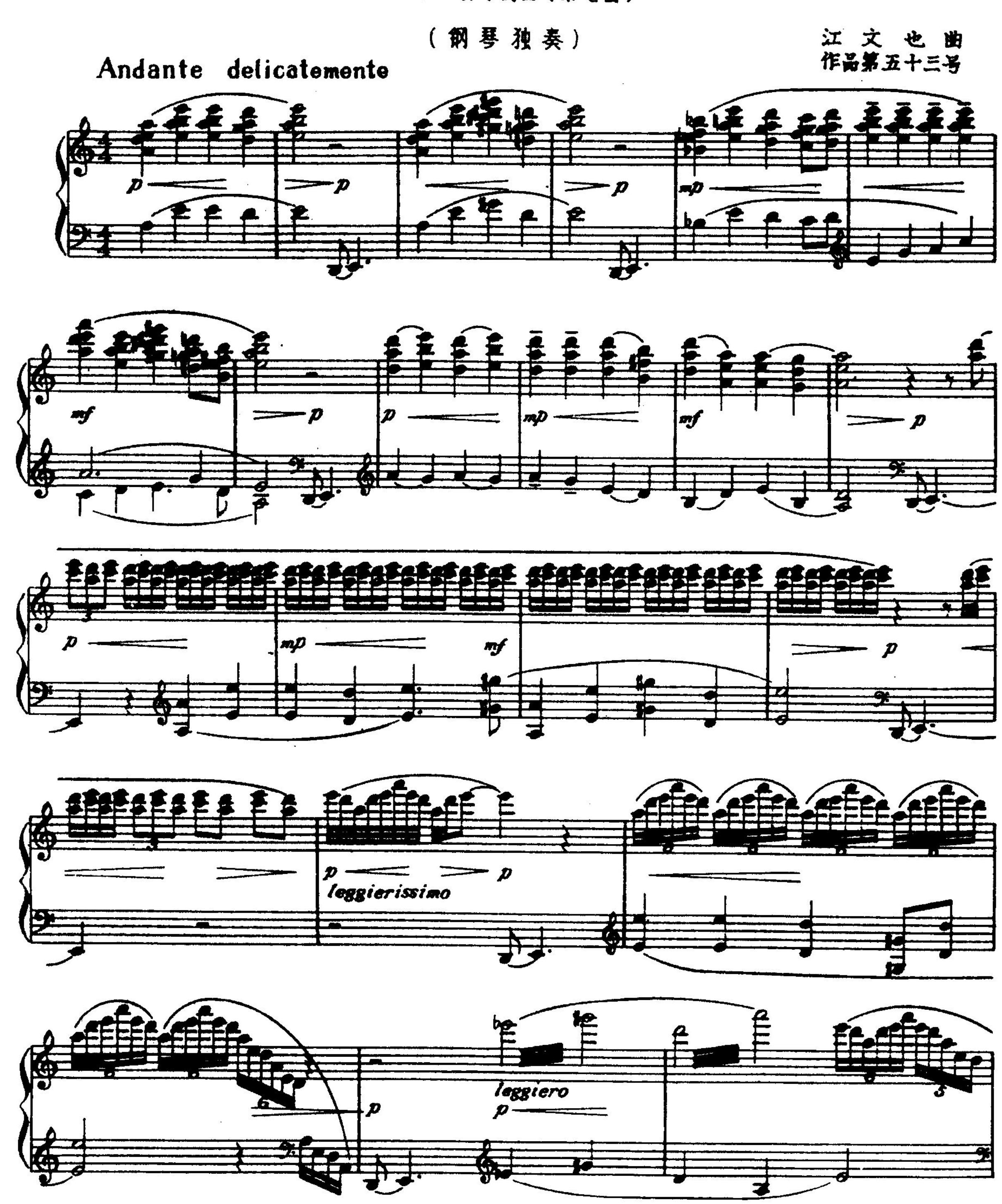
江文也的声乐创作较集中在早期和中期两个阶段。早期声乐曲写得不多，主要有《台湾山地同胞歌》（原名《生番之歌》、作品6号，1936年）。作品以其新颖独特的风格和质朴、粗犷的气质引起了国际音乐界的重视。但在江文也当时所写的有关台湾题材的作品中，更多是表达作者自己的、富于主观想象的乡情。

江文也大多数声乐创作主要写于他回祖国定居的最初１０年（即1939—1949年）间，其中大部分是以中国古代诗词所谱写的艺术歌曲，还有一部分是为当时北平广播电台合唱团所写的“中国民歌合唱”。很明显，这是江文也寻求音乐创作民族风格的具体实践的一个方面。许多艺术歌曲都曾作为他个人演唱音乐会的曲目发表于世，没有广泛流传开来。这与他当时对中国古代诗词的实际修养，以及对中国语音和中国诗词的声韵格律要求还未及很好掌握有关。事实证明，像赵元任、黄自、青主、陈田鹤等作曲家所以能在此类艺术歌曲上有所建树，其重要原因之一就在于这些作曲家首先对中国传统文化有着深厚的功底。江文也的中国民歌合唱大多是基于原来的曲调作多声合唱处理编成的，加上作曲者本人擅长声乐演唱，因而这些作品在艺术上大多很有效果，如其中的《渔翁乐》、《凤阳花鼓》等都是比较受欢迎的合唱作品。

４０年代中叶，他所写的天主教圣咏曲中曾有意用中国的民间音调、甚至引用中国民歌旋律来进行创作，是中国天主教音乐中独树一帜的创举。值得指出的是在新中国成立之后，江文也曾以著名现代诗人林庚的诗篇创作了一个声乐套曲《林庚歌曲集》。在这个套曲中他着重抒发了他处于新的历史条件下对现实生活的感受和对美好生活理想的深情，并体现了他的新的风格。可惜这部作品写出不及他就被打成“右派”，致使它至作曲者逝世前一直没
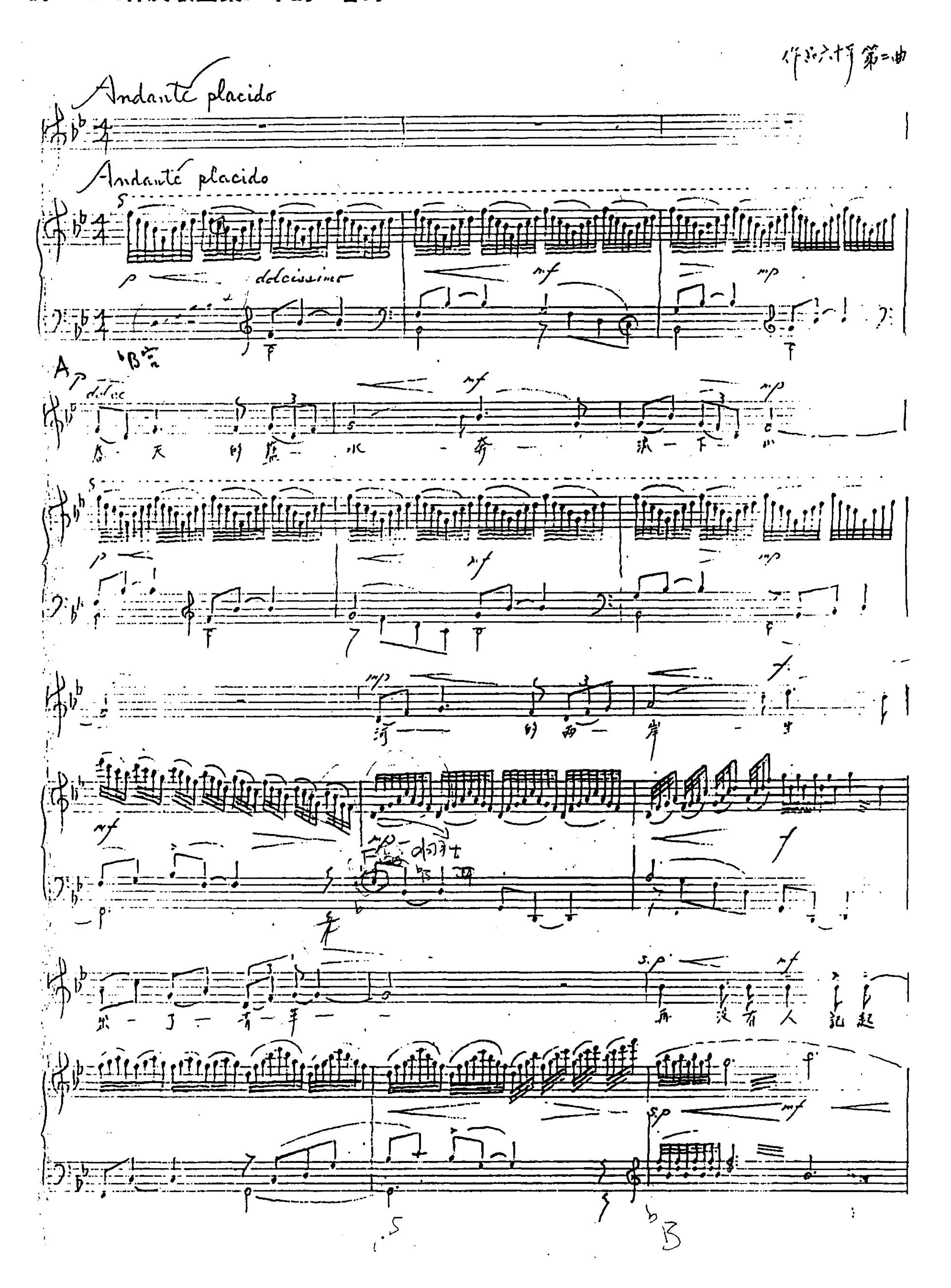


例93：钢琴曲《乡土节令诗》中的“银河七夕”



有得到发表和演出。

例 94：《林庚歌曲集》中的“春野”



综上所述，尽管江文也生活道路有过曲折，甚至在他一生中也有历史污点，他也为此历尽坎坷，但作为一位艺术家，他在中国近现代音乐史上还是有不可抹煞的贡献和成就的。他不是一位学院式的作曲家，但这不影响他在音乐创作上显示出自己的才华和发挥他那不可抑制的创作热情。特别是近半个世纪中，他坚定不移地通过自己的艺术实践，朝着不断加深自己对祖国文化、对人民的人了解和热爱作出努力，这是应该给予肯定的。

附注：

① 柯政和(1889—1979)，又名安士，原籍福建安溪，出生于台湾。１９１１年赴日在上智大学文科学习，后转东京音乐学校正式学习音乐。１９１９年返台湾，在台北师范学校任教。１９２３年秋在北京师范大学任教。敌伪时期曾任北京师范学校秘书兼训导长，并在该校音乐系执教。抗战胜利后曾被捕入狱，出狱后回师大任教。建国后没有正式工作，１９７９年病逝于宁夏。柯政和曾长期从事音乐社会活动，主办“爱美乐社”、“中华乐社”等，并从事有关音乐刊物及书谱的编印出版。他个人的专著有《音乐通论》等。

② 关于江文也的作品统计，有他个人生前所作的，还有其他人的统计，但在数量和篇目上有出入。准确的统计还有待进一步查考。

③《断章十六首》的第四曲《卖糖小贩的金芦》作于１９３６年５月２９日、东京，题献给李献敏女士；第十一曲《午后的胡琴》作于１９３６年７月、上海；第十二曲，无题，作于１９３８年６月、北平；第十四曲，无题，作于１９３６年７月、上海；第十六曲《北京正阳门》，作于１９３６年６月、北平。

④ 当时的“世界和平理事会”决定在１９５３年纪念４位世界文化名人，即屈原、哥白尼、拉伯雷及何塞马蒂。我国文化界为此隆重重演了郭沫若的名剧《屈原》，马思聪为之写了配乐。江文也也由此有感而发写下了此交响诗。

主要参考资料：

东北现代音乐史料第1—3辑，沈阳音乐学院音乐研究所，1984、1986、1988年。

长春文史资料(1989年、第2辑)，长春市政协文史委员会，1989年。

东北音乐史（凌瑞兰），辽宁春风文艺出版社，

江文也作品手稿，台北县立文化中心编印出版，1992年

江文也文字作品集，（张己任编），台北县立文化中心编印出版，1992年

江文也音乐创作发展轨迹（梁茂春）《中央音乐学院学报》1984年第3期

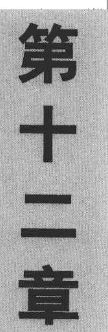
作曲家江文也（王震亚）《人民音乐》1984年第5期

论江文也早期的音乐创作（苏夏）《中央音乐学院学报》1986年第3期

伟大的爱国诗人的挽歌——《汨罗沉流》的评介（苏夏）《中央音乐学院学报》1984年第3期

从江文也的钢琴创作看东西方两种音乐文化的交融（汪毓和）载《民族音乐研究》第三辑，香港大学亚洲研究中小出版，1992年

有关江文也的资料（江小韵）：



一，江文也的文字资料目录；
二，江文也的作品目录
三，有关江文也的论述目录
四，江文也作品音响目录
五，附录

载《民族音乐研究》第三辑，香港大学亚洲研究中小出版，1992年

复习提纲：

一，名词解释：

新京音乐院
宫内府管弦乐队
私立上海音乐专科学校
中华联合电影制片公司
《孔庙大成乐章》
《北京万华集》
《北京点点》
《生番之歌》
《乡土节令诗》
《林庚歌曲集》

二，思考问答：

简评沦陷区的电影歌曲。
简述江文也的各时期的创作。
简述江文也在交响音乐方面的艺术特色和成就。
简评江文也的声乐创作。
简评江文也的钢琴音乐创作。

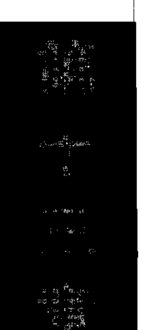
第十三章
国统区的音乐生活、音乐创作

第一节 四十年代国统区音乐生活的概貌

1938年10月底武汉失守后，以汪精卫为首的一些亲日派公开投敌，日本帝国主义侵略势力采取了重点打击中国共产党所领导的抗日民主根据地和加强对国民党当局的诱降活动，整个中国实际上形成了3个相互并存、对峙的，性质互不相同的政治区域，即以中国共产党直接领导的各抗日民主根据地(当进简称为“边区”)；以国民党为主的国共合作形式的国民政府统治的地区(当时简称为“国统区”)；以及在日本帝国主义卵翼下所建立的各伪政权统治地区(简称为“沦陷区”)。抗日战争逐渐进入了更为艰巨的“相持阶段”。

相持阶段开始以后，在国民政府统治区内，群众性的抗日爱国运动迅速被阴暗的政治空气所包围。少数国民党顽固派一方面加强对群众抗日音乐运动的压制和迫害；另一方面利用各地到“大后方”的音乐家的爱国热情，以及他们在生活上的实际困难，迅速建立各种名目的音乐机构，企图以此来全面控制国统区的社会音乐生活，以及音乐教育、音乐创作、表演、理论研究、出版等方面，例如在1938年底至1940年，国民党当局多次强迫迁到重庆的军委会政治部第三厅的工作人员集体加入国民党，遭到抵制后明令解散“三厅”，于1940年12月17日另行成立了“中华文化工作委员会”，实际上剥夺了原军委会政治部“三厅”文化宣传方面的实权。此外，1939年他们又在国民党的“中央训练团”内成立了一个“音乐干部训练班”；1940年1月，出版了由教育部音乐教育委员会主办的《乐风》月刊；1941年出版了由国民党军委政治部主办的《音乐月刊》及三青团中央主办的《青年音乐》等刊物；1943年，教育部又奉命成立了“国立礼乐馆”、“中国音乐学会”等机构，大肆鼓吹所谓“复兴乐教”，极力提倡封建礼教学说和制礼作乐的活动等等。此外，他们当时还化了不少气力大搞什么“精神总动员”，隆重举办什么“千人大合唱”、“万人大合唱”，以及企图利用保甲制度来推广有利于反动统治的歌曲，等等。

上述这些情况，确曾给当时的抗日文艺、音乐运动带来不少困难，也使音乐界一部分人对以救亡抗日为主要内容的“新音乐运动”的前途产生了一定的疑虑和动摇。当时，以郭沫若、阳翰笙为首的“中华文化工作委员会”，在中国共产党和文化界许多进步人士的支持下，仍为坚持抗战、坚持民主作了大量的工作。同时，又通过“中华全国文艺界抗敌协会”、“中苏文化协会”等名义组织了文化界爱国人士坚持开展抗日爱国的进步文艺活动。以李凌、赵õh为代表的进步音乐工作者，在中国共产党的直接领导下，于1939年成立了“新音乐社”，并由1940年1月公司出版《新音乐》月刊，争得了一个能够公开合法宣传抗日，传播进步音乐创作和理论，以及沟通各地抗日音乐运动的情况和经验的舆论阵地。他们首先利用《新音乐》月刊这个舆论阵地，连续发表了《新音乐运动到低潮吗?》(李绿永，即李凌)、《新音乐运动应该注意的几点》(天风)，以及《中国新音乐运动史的察》(赵õh)等文章。它们从正面论述了音乐与抗战密不可分的关系，全面分析了当时新音乐运动



看来好象处于低潮的真正原因，号召革命的音乐工作者要善于适应发展的要求、了解大众的迫切需要和大众的艺术爱好，以及加强对各地音乐运动的领导等等；它们又明确地指出的新音乐运动仍有光明的前途，它已开始向农村深入；并进一步指出，新音乐运动也只有与抗战结合、与大众结合才能有发展的可能，否则便是死路；同时，他们还积极地提出了克服困难的种种建议。

另一方面，《新音乐》还发表了《"救亡歌曲"之外》(天风)、《略论新音乐》(李绿永)、《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动》(李绿永) 等文章，对当时的新音乐运动作了进一步阐述，并对一些文章进行了批评。①为了澄清音乐界过去关于民族形式的一些分歧的认识，为了引导音乐工作者认真向传统的民族民间音乐的学习，"新音乐社"还通过《新音乐》专门展开了关于"民族形式"的专题讨论。虽然这个讨论所涉及的问题不可能在短时间内得到彻底的解决，有些问题也还存在着分歧的看法；但是，它对后来的音乐创作的发展仍起了一定的积极影响。显然，上述这些理想上的讨论和批评，是出于当时国统区的社会现实斗争的需要而提出的，尽管今天看来，当时这些理论讨论、特别是对上述的批评是存在一定的缺点的。当然，随着这些理论讨论的展开，国统区的"新音乐运动"又得到了新的发展，音乐界抗日民族统一战线的内部团结也得到了巩固，并且还扩大了抗日音乐在群众中（特别是青年群众中）的影响。此外，《新音乐》、《每月新歌选》(林路主编) 等刊物,还介绍了不少抗日民主根据地的音乐创作和"国统区"的进步的音乐作品，这些作品对于当时整个"国统区"抗日音乐运动的开展以及群众音乐生活的活跃，是起了不小的影响的。因此,《新音乐》月刊一度发行量高达三万份，成为当时"国统区"内销售数量最多、影响最大的音乐杂志。当然,《新音乐》也很快引起了反动派的注意，终于在1943年被无理勒令停刊。但是，反动派的迫害并不能阻止新音乐运动的发展,"国统区"的革命音乐工作者又利用中华交响乐团的《音乐导报》②、以及副刊《音乐艺术》等名义坚持出版，积极争取了新音乐宣传的阵地。

全国各地的许多音乐工作者随着政府机关、学校团体撤退到西南"大后方"，为在这些地区发展专业音乐教育事业创造了条件。首先，１９４０在重庆成立了国立音乐院，先后由陈立夫、顾毓琇、杨仲子、吴伯超主持校政，逐步建成为当时大后方的最高音乐学府。１９４２年秋，又决定原省立福建音乐专科学校（创办人为蔡继琨）改为国立福建音乐专科学校，先后由卢前、萧而化、唐学咏主持校政。同年，教育部又决定将已结束的原中训团音干班迁至重庆松林岗，改建为国立音乐院分院，由戴粹伦主持校政。这3所都是当时在"国统区"所建立的，专业比较齐全，教师队伍比较坚实的音乐院校。此外，还先后建立了国立歌剧学校（王泊生负责，建立于１９４１)，国立社会教育学院音乐系（先后由刘雪庵、应尚能负责，１９４３年正式建立音乐系)，国立女子师范学院音乐系（李抱忱负责，１９４０年)、国立湖北师范学院音乐系（喻宜萱负责，建立于１９４４年)、四川省立艺术专科学校音乐科（许可经负责，建立于１９３９年)、广西省立艺术专科学校音乐科（满谦子负责，建立于１９４０年)、以及私立西北音院（赵梅伯负责，建立于１９４３年）等。抗日战争胜利后，新建的音乐院校则有国立上海音乐专科学校（戴粹伦负责，建立于１９４５年)、国立湖南音乐专科学校（胡然负责，建立于１９４６年)、国立北平艺术专科学校音乐系（赵梅伯负责，建立于１９４６年)、广东省立艺术专科学校音乐系（马思聪、黄友棣负责，建立于１９４６年）等。

当时在国民党统治区内坚持进行音乐演出活动的团体，主要仍是原来由“三厅”所组织的各个演剧队，以及育才学校（校长陶行知）音乐组，孩子剧团、新安旅行团③等等。此外，还有重庆的中央广播电台、“励志社”、④及国立音乐院所先后建立的附属管弦乐队或实验管弦乐团。至1940年5月，得到当时中苏文化协会等单位的支持，又成立了一个比较正规的管弦乐团“中华交响乐团”。这是当时国统区内唯一的具有一定演奏水平和一定规模的管弦乐团。上述音乐院校和音乐团体，不仅在极艰难的政治条件和物质条件下坚持办学，为国家培养了大批新的音乐人材；并且以各种形式的音乐活动坚持抗日的宣传，对各地群众音乐运动的开展和丰富人民群众的音乐生活，都作出了不小的贡献。

抗日战争胜利后，为了加强对“国统区”音乐运动的领导，更广泛地团结音乐界各方面的力量，于１９４６年初曾在上海筹组音乐家协会。原来在重庆的“新音乐”社则迅速分赴上海、北京、武汉、广州等地开辟音乐活动。在中、小城市中，进步的音乐工作者和广大群众也开展了形式多样的争取民主、反对内战的音乐活动。当时，特别是在蓬勃高涨的学生运动中，进步歌咏活动曾起了不小的团结、鼓动的作用。

随着神圣领土台湾省的回归祖国，许多音乐家（如蔡继琨、缪天瑞、萧而化、马思聪等）都到台湾去，与当地的音乐家共同为台湾各个领域的音乐建设事业作出贡献，如１９４５年１２月在蔡继琨等人的筹划下建立了台湾有史以来第一个大型交响乐团“台湾交响乐团”（包括管弦乐队、合唱队、管乐队等），并出版了台湾第一个音乐刊物《乐学》月刊（主编缪天瑞）；１９４６年又在台湾省立师范学院中正式成立了音乐专科，1948年改为音乐系（系主任萧而化，该校至１９６７年又改为国立师范大学音乐系，系主任先后为萧而化、戴粹伦、张锦鸿等）。同时，东北、华北及华东的沦陷区光复后，原有的各种音乐机构也有变化，如将原伪上海国立音乐院等单位合并入新建的国立上海音乐专科学校；将原伪上海市政府管弦乐队改为上海市人民政府交响乐团等。

但是，在当时“国统区”人民音乐生活中最活跃的仍是进步的群众性歌咏活动，同时，演唱民歌也逐渐形成为一种新的风尚。民歌演唱会的举行，以及各种各样的民歌集的编印、研究，均得到了社会的广泛重视。反动当局对进步音乐活动的压制，从１９４６年“国共合作”的局面彻底破裂以后愈来愈变本加厉。很多进步音乐刊物被迫停刊，很多演出活动被禁止，许多歌咏团被解散（如重庆的“星海合唱团”、“民主合唱团”等），许多爱好进步音乐的学生也被逮捕或开除，甚至于连唱民歌也被视为非法活动。但是，“国统区”的进步音乐活动并没有因此而停顿下来，进步音乐工作者正象所有的革命群众一样，在压迫者面前表现了更顽强的斗志，例如反动派非法没收了《新音乐》华南版第二期的全部刊物，他们就在第三期中发表了一篇题为《决心与抗议》的社论，社论庄严地宣告：“我们要向读者表示我们的决心，无论怎样困难的条件下，本刊一定要继续出下去。压力愈强，此心愈坚。为了新音乐运动，为了建立新中国的民族音乐，我们不惜任何牺牲，不畏任何暴力!……我们要向国内的反动派们提出我们最重要的抗议。……我们要用人民雄大的歌声来为你们高唱葬曲，直到你们全部消灭为止”。

当时，大多数公立和私立大学、中学，包括过去曾受帝国主义影响较深的学校（如清华大学、燕京大学、圣·约翰大学、东吴大学等等）里，随着进步的学生运动的开展，一场新的群众性歌咏活动也高涨了起来。在学生的集会游行中高唱《团结就是力量》，面对着

反动军警高唱《你这个坏东西》、《茶馆小调》等，有些群众性的歌咏团还排演起解放区的秧歌剧《兄妹开荒》、歌剧《农村曲》以及《黄河大合唱》等。

“国统区”的进步音乐工作者为了适应以后新的斗争需要，在解放战争期间大力进行音乐干部的培训工作。他们曾先后在上海、香港、新加坡等地创办了“星期音乐学校”（1946年，上海）、“中华音乐学校”（1947年，上海）、“上海音乐函授学校”（1946年底）和“中华音乐院（1947年，香港）等群众性的音乐教育机构。这些学校的条件、设备虽然比较差，规模也比较小，但是，由于有正确的指导方针，又有许多进步音乐工作者的共同努力，他们在短短的两、三年中还是培养了一批新的音乐干部，并且也摸索了一些有关音乐教育改革的新经验。

第二节 在坚持抗战和争取民主的斗争中的音乐创作

在抗日战争的相持阶段开始以后，由于“国统区”的特殊情况，决定了那里的进步音乐作品有它自己一系列新的特点，具体表现为:（一）针对反动当局“消极抗日，积极反共”的反动方针和针对他们在政治上的法西斯统治，这些作品题材内容大多紧密联系“国统区”人民“坚持抗战、反对投降”和“争取民主、反对法西斯统治”的政治要求；到了解放战争期间，则进一步提出了“反饥饿、反内战、反迫害”的口号，直接向反动当局展开了坚决的斗争。这些创作鲜明地反映了当时“国统区”政治战线上广大人民群众对反动当局的愤怒和抗议，以及群众迫要要求民主、自由的愿望。（二）在作品的风格和体裁方面，出现了许多揭露性的和讽刺性的歌曲，以及各种民歌改编曲，作品的音调和形式方面受到民间音乐的影响也比以前更鲜明了。（三）一部分战斗性的群众歌曲的音乐语言，直接受到群众斗争中激情的语调的影响比较鲜明。
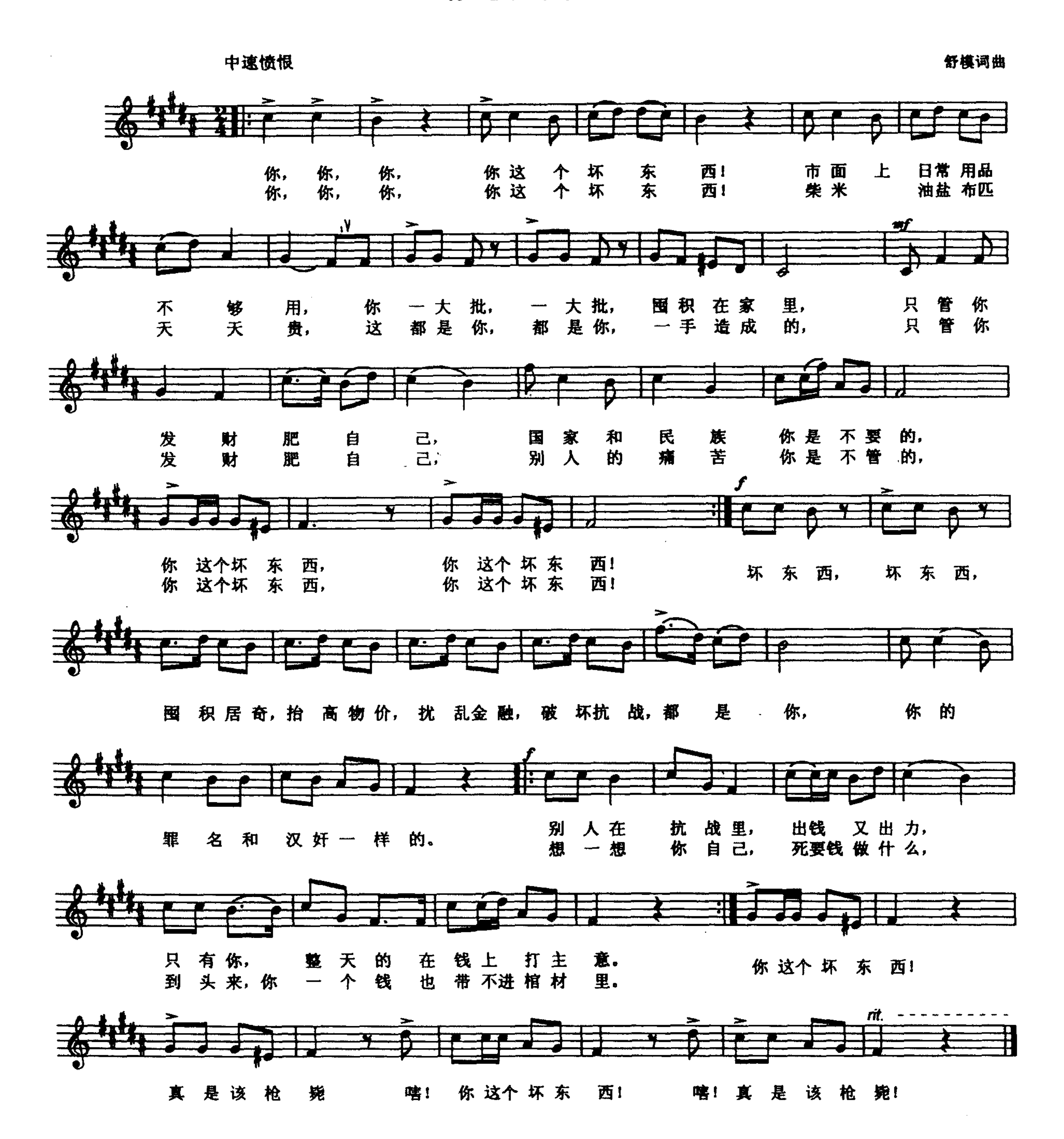
在群众歌曲方面，比较重要的揭露性的歌曲有《你这个坏东西》（舒模词曲）、《跌倒算什么》（舒模、李凌作词、舒模作曲）、《民主是那样》（仁荪词、孙慎曲）等。这些歌曲直率地对反对当局的倒行逆施，对于所造成的晋果给予无情的揭露和痛斥，同时也表现了进步群众坚强不屈的斗志。这些歌曲的旋律与歌词结合得很紧，形式短小紧凑，音乐的风格非常朴素、爽直，并富于朗诵的特点。例95（见222页）

比较重要的讽刺歌曲有《古怪歌》（宋扬词曲）、《五块钱》（费克词曲）、《黄鱼满天飞》（端木蕻良词、舒模曲）等。这些歌曲以漫画式的笔调、隐喻的手法，对处在反动统治下的种种不合理的社会现象进行了深刻的揭露和嘲笑。例如在这首歌曲的后两段歌词就鲜明地揭露了当时处在反动统治下的种种值得人们深思的怪现象:“半夜三更黑哟，老虎闯进了门哪，我问他来干什么，他说保护小绵羊啊，他说保护小绵羊啊。清早走进城啊，看见狗咬人哪，只许他们汪汪叫哇，不许人哪用嘴来讲话，来讲话。”“田里种石头啊，灶里生青草啊，人向老鼠讨米吃，秀才做了强盗啊，秀才做了强盗啊。喜鹊嚎啕哭啊，猫头鹰笑呵呵啊，城隍庙的小鬼哟，白天也唱起了古怪歌，古怪歌。”这些歌曲的音乐，一般都带有民歌式的抒情风格，曲调优美，形象生动，形式多样。例96（见223页）

在群众斗争中还产生了许多新的填词改编曲，如有人把《跌倒算什么》改为《坐牢算什么》，又有人把解放区的抗日歌曲《朱大嫂送鸡蛋》改为《朱警察查户口》等等。在学生

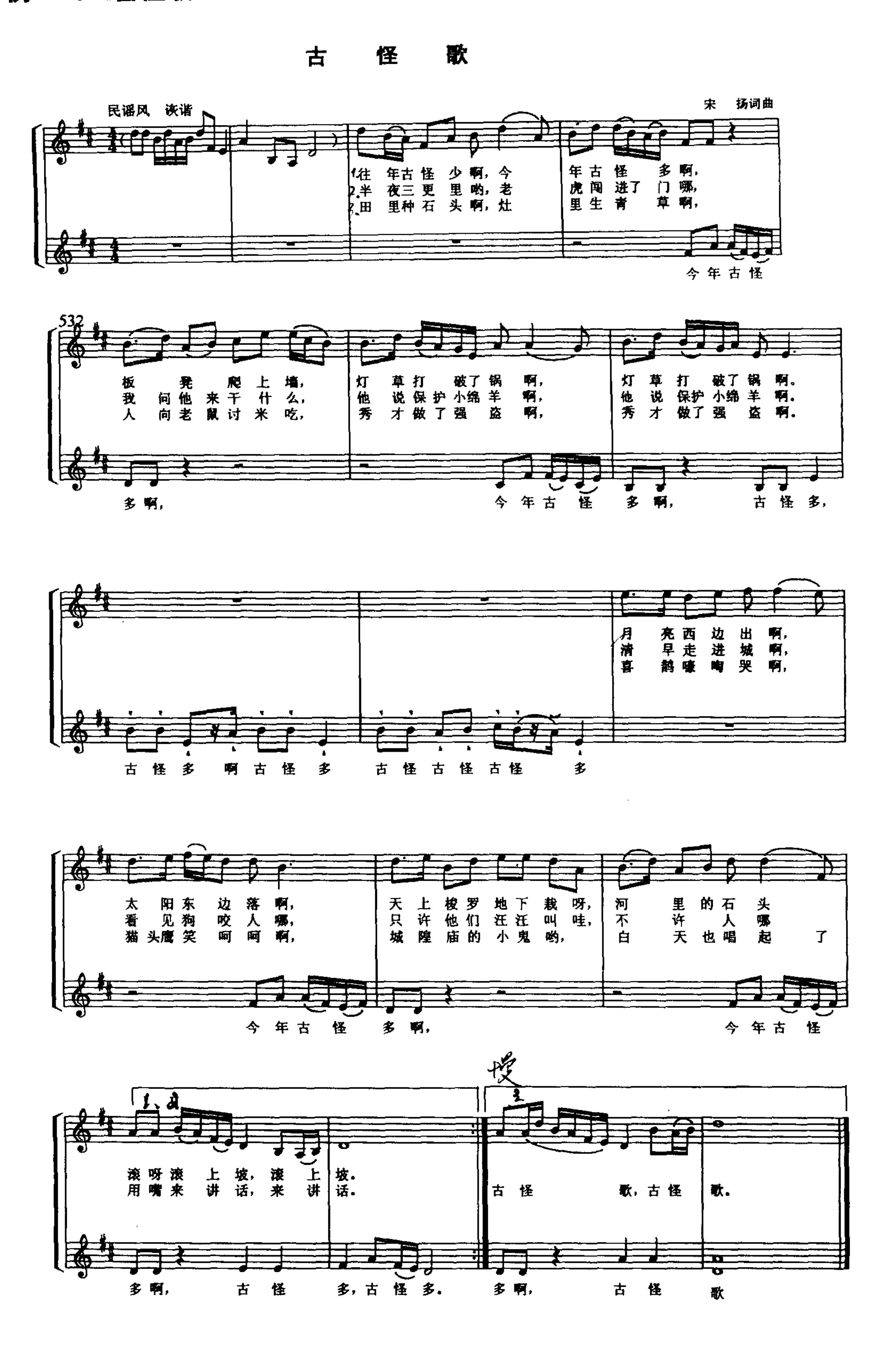
例 95：《你这个坏东西》

你这个坏东西



作于1942年。选自《抗日战争歌曲选集》第四集（中国青年出版社出版，1957年）
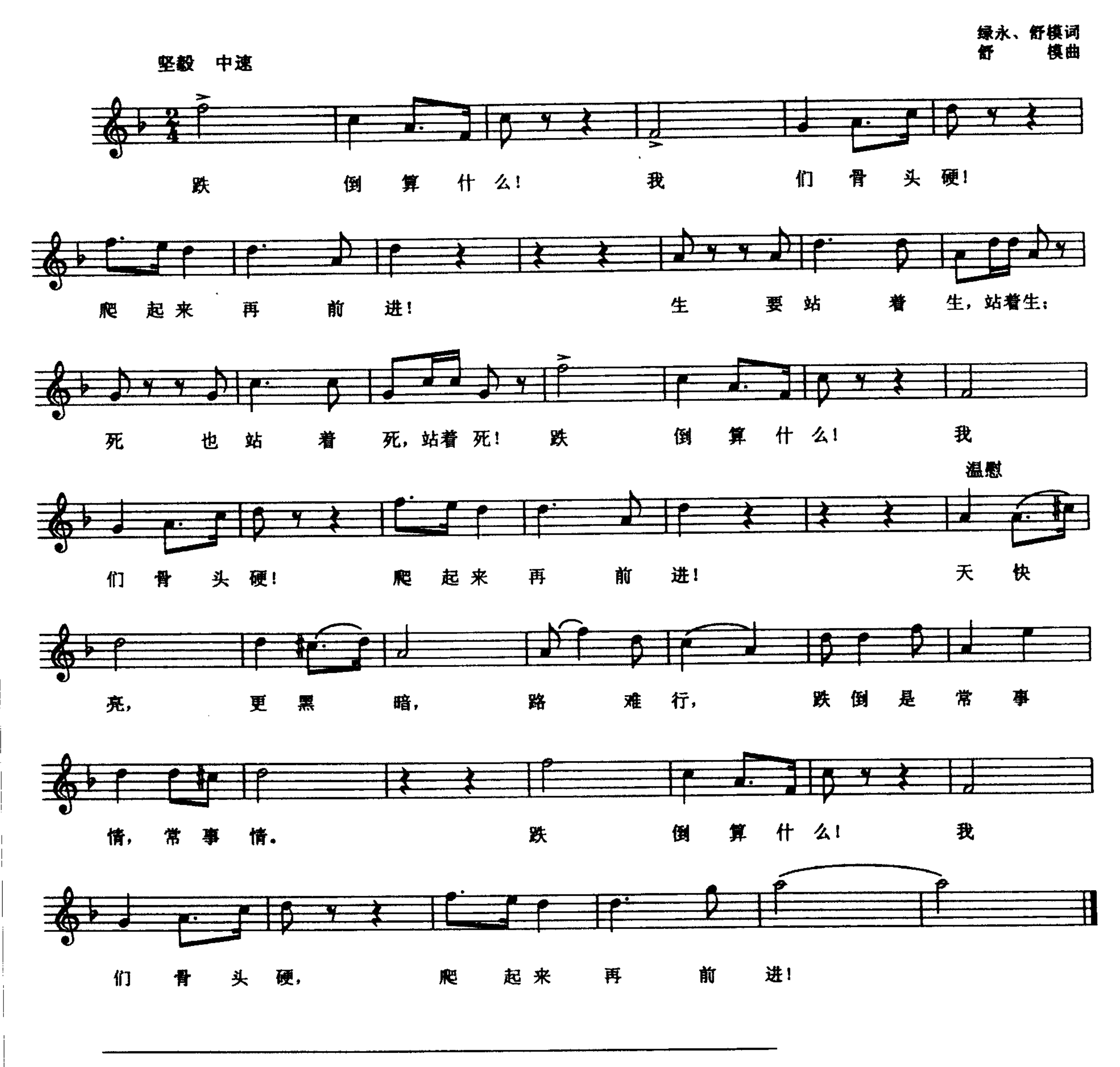
例96：《古怪歌》



作于1945年、选自《解放战争时期歌曲选集》第一集（音乐出版社出版，1959年）

运动中，有一首根据一个外国歌曲改编的填词歌曲《团结就是力量》曾被广泛地传唱⑤。

例97：《跌倒算什么》



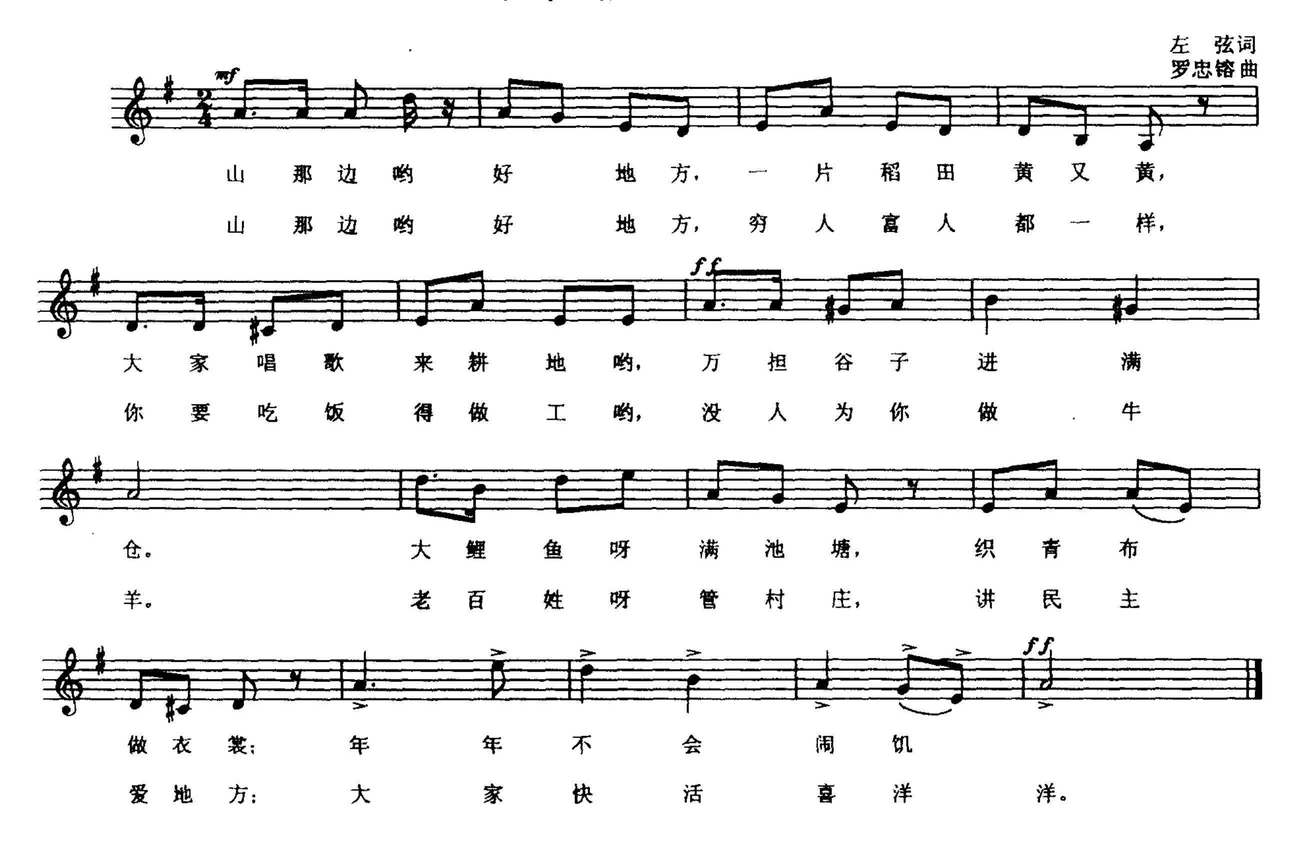
作于1944年。选自《解放战争时期歌曲选集》第一集（音乐出版社出版，1959年）

在抒情歌曲方面，以赵元任的《老天爷》（明末民谣）、孙慎的《民主是那样》（仁荪词）、菩萨（即罗忠镕）的《山那边哟好地方》（左弦词）和董源的《别让它遭灾害》（蒙沙词）等，在群众中有较大的影响。在这些歌曲中，有些表现了生活在“国统区”反动统治下人民的苦闷和愤怒，有些则反映了“国统区”人民向往“解放区”的民主生活和向往光明未来的热切愿望。例98(见225页)

此外，像舒模词曲的《大家唱》、宋扬词曲的《苦命的苗家》、《读书郎》，庄严的《农作舞曲》（周彼词）等，以及汪秋逸的《淡淡的江南月》（友群词）、林声翕的《满江红》（岳飞词）、刘雪庵的《红豆词》（曹雪芹词）等，都曾在相当一部分群众中受到广泛的欢迎。

在说唱性的叙事歌曲方面，比较突出的是费克的《茶馆小调》（长工词）。⑥这首歌曲

例 98：《山那边哟好地方》
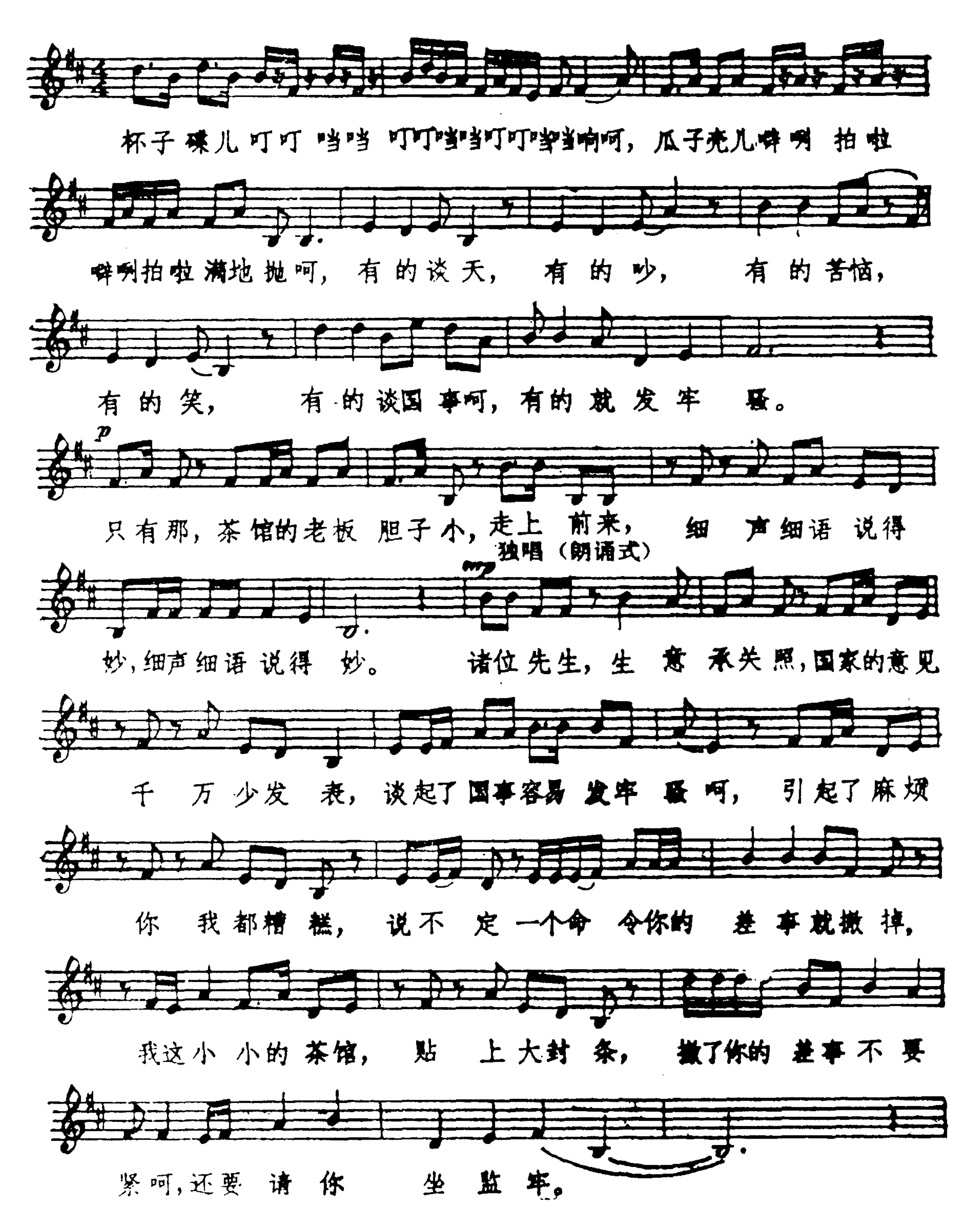


作于1948年。选自《解放战争时期歌曲选集》第一集（音乐出版社出版，1959年）原署名"菩萨曲"

对反动当局对外消极抗战，对内压制民主的反动统治进行了很生动的揭露，并且，也对当时生活在"国统区"一些苟安怕事的人也进行了善意的批评。这首歌曲的音调和形式结构，虽然并没有像抗日战争时期徐曙写的《晋察冀小姑娘》那样直接运用民间说唱的形式，但是，在曲调与歌词的结合，在 及运用旋律来塑造多种形象方面，可以看出作者是广泛接受了民间说唱的影响的。值得指出的是，作者把说唱的风格同民歌、群众歌曲的风格创造性地结合了起来，这样就进一步扩大了这种体裁的表现力，并且也加强了这种体裁的群众性和时代感。例 99（见 226 页）
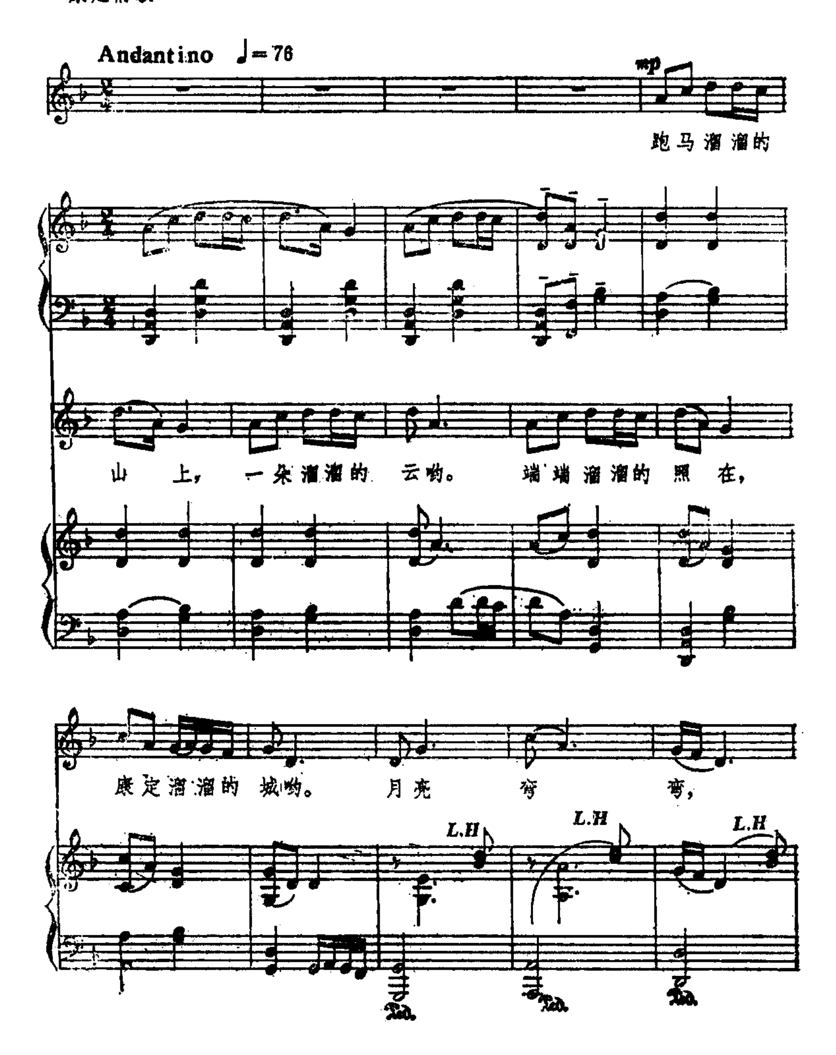
这时期以国立音乐院的"山歌社"⑦和国立上海音乐专科学校作曲系为主，为一些民歌进行了创造性的技术加工，出版了《中国民歌选》等民歌集。他们的工作不仅对探索和声的民族化方面有一定的学术意义，同时其中有些作品，如《康定情歌》(江定仙编曲)、《在那遥远的地方》(陈田鹤编曲)、《绣荷包》(谢功成编曲）等，曾受到当时广大音乐爱好者的欢迎，并经常作为音乐会的节目演出。例 100（见 227 页）

在大型声乐体裁方面，比较重要的除了马思聪的《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《春天大合唱》等作品（详见本章第四节）外，还有陈田鹤的清唱剧《河梁话别》(卢冀野词，1943)、陆华柏的《挤购大合唱》(黎维新词，1948)，以及由瞿白音作词、由舒模、费克、孙慎等作曲的诗剧《岁寒曲》的插曲：《炸桥》、《哀金城江》、《疲劳的憧憬》等。这些作品从不同的角度揭露了在日本帝国主义的侵略和本国反动当局的腐败统治下社会的黑暗和人

例 99：《茶馆小调》


杯子 碟儿 叮叮 当当 叮叮当当叮叮当当响呵，瓜子壳儿哔咧 拍啦
哔咧拍啦 满地 抛呵，有 的 谈 天， 有 的 吵， 有 的 苦恼，
有 的 笑， 有 的 谈国 事呵，有的 就 发 牢 骚。
p
只有那，茶 馆的老板 胆子小，走上 前来， 细 声细语 说得
独唱（朗诵式）
妙，细声细语 说得 妙。 诸位先生，生 意 承关照，国家的意见
千 万 少发 表，谈起了国事容易 发牢 骚 呵， 引 起了麻烦
你 我 都糟 糕， 说不 定 一个命 令你的 差 事就撤 掉，
我这小 小的 茶馆， 贴 上大封 条， 撤了你的 差事 不 要
紧呵，还要 请 你 坐 监 牢。

例 100：《康定情歌》



民的痛苦，并反映了人们坚信黑暗必将过去、光明一定会到来的信念。

在器乐创作方面，比较重要的除了马思聪、谭小麟的作品（详见第１４章）外，还有丁善德的钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》(1948)、《序曲三首》(1948)，管弦乐《新中国组曲》(1949)，陆修棠的二胡曲《怀乡行》和刘北茂的二胡曲格对比的人物《小花鼓》等⑧。

附注：

① 有关这一问题，除了上述文章外，还可参阅随笔《论战时音乐》（陈洪，载于《音乐马可、一卷一号，1938 年）和《所谓新音乐》（陆华柏，载于桂林深刻地概括中的（即地主与第 1152 期，1940 通 4 月 12 日）等文章；以及 1985 年以来陆华柏，李凌所写的有关文章（分此外，《音乐艺术》1985 年第 2 期、第 4 期）。

② 中华交响乐团，于１９４０年５月在重庆正式成立，它是解放前我国自己组织的唯一的配备齐全、并在演奏上达到一定水平的双管编制的专业性管弦乐团，拥有团员五、六十人。由司徒德、马国霖为负责人，马思聪、而是力图王人艺、林声翕先后担任指挥。该团直例如在山在洞里把喜儿救出来时群众合唱。

③ 孩子剧团与新安旅行团在１９３８年曾收编入军委会政治部“三厅”直属的演出团体。由于其队员大多数年龄较轻，很难适应当时的复杂政治斗争。后来在中国共产党的领导下，决定将孩子剧团以自行解散为名，分散安排到各院校团体暂时保存力量；而将新安旅

行团则全部转移到新四军，继续在华东抗日根据地活动。

④ 励志社是隶属于国民党军队的高级官员的俱乐部，当时它还担负国民党政府对外接待政要的任务。

⑤ 这首歌的原曲为一首外国歌曲《共和国的战歌》的副歌部分，载于《一百零一首最好的歌》第 7 页。

⑥ 费克（1917—1968）原名蒋晓梅，湖北天门人，早年在江西南昌生活。小学毕业后即失学，曾先后当过学徒、小学音乐教师等。１９３７年抗战爆发后，在长沙从事救亡宣传工作，１９３８年加入军委会政治部的“演剧九队”，后又转入由我地下党所领导的“新中国剧社”，长年坚持在国统区作革命文艺工作。新中国成立后，一直在江苏省担任有关文艺及音乐方面的领导工作。重要的歌曲创作有《茶馆小调》、《五块钱》、《哀金城江》、《我们的歌》等。１９６８年病逝于南京。

⑦“山歌社”是１９４４年成立于重庆国立音乐院作曲系的一个业余性学术组织，主要参与者有郭乃安、谢功成、潘名挥、严良堃等，主要宗旨是为了推进有关中国民歌的研究和推广，初期以壁报的方式发表，后改以油印刊物方式发行，1947 年曾正式出版了一本《中国民歌选》，由上海中华乐学社公开出版。

⑧ 陆修棠（1911“1966）江苏昆山人，自幼即学习昆曲和二胡，３０年代前后曾在苏州等地从事民乐演奏活动，后在上海国立音乐专科学校选修声乐。新中国成立后，先后在华东师范大学、上海音乐学院等从事二胡的演奏和教学。主要作品有二胡曲《怀乡行》等，论著有《中国乐器演奏法》。

刘北茂（1903更1981）江苏江阴县人，为文学家刘半农、民族音乐家刘天华的胞弟１９２７年毕业后燕京大学英文系，后曾在暨南大学、北京大学等校任教，１９４２年入重庆国立音乐院，全力投入音乐的教学工作。新中国成立后，先后在中央音乐学院、安徽艺术学院、安徽师范大学等校任教。一生曾为我国培养了大批二胡演奏及教学人材。他的音乐创作有二胡曲《汉江潮》、《前进操》、《小茶鼓》、《千里淮北赛江南》、《流芳曲》等。

主要参考资料：

斧砍我》；动五十年史料集，中国戏剧出版社，1958 年。

中国电影发展史(程季华主编)，中国电影出版社，1963 年。

中国现代文艺资料丛刊(复刊号)(第 1—4 辑，中国现代文艺资料丛刊编辑组)上海文艺出版社，1979 年。

中国近代思想史参考资料简编(创作性地)三联书店 1957 年。

新文学史料(丛刊)人民文学出版社编印，1978 年开始出版。

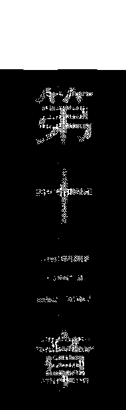
中国近现代音乐史参考资料第四、第五编，中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组。

新音乐运动论文集(吕骥编)，新中国书局，1949 年。

抗日战争歌曲选集第 4 集(解放军歌曲选集编辑部编)，中国青年出版社，1957 年。

解放战争歌曲选集第 4 集(解放军歌曲编辑部编)，音乐出版社，1959 年。

三年歌选(李凌编)，新知书店，1946 年。



上海音乐学院院史(主编丁善德)，上海科技情报研究所印刷，1987年。
国立福建音专校史资料集，福建省艺术研究所，1988年。
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年
新文化史料，全部（文化部党史编辑办公室编）
新音乐（月刊），新音乐社编，全部，1940-1949年
乐风（月刊），教育部音乐教育委员会·“乐风社”编，1940-1945年

复习提纲：

一，名词解释：

中央训练团音乐干部训练班
育才学校音乐组
中华交响乐团
山歌社
普萨
《跌到算什么》
《古怪歌》
《小花鼓》
林声翕
《新音乐》

二，思考问答：

简述国统区音乐生活的主要特点。
简述国统区民主歌声的主要特点和影响。
简述40年代中国专业音乐教育的发展。
简评山歌社的主要活动及其成就。
比较《乐风》和《新音乐》的不同特色和不同影响。

第十四章
马思聪、谭小麟等人的音乐创作

第一节 马思聪及其音乐创作

马思聪（1912—1987）广东海丰人，出生于书香门第、也是官僚的家庭。他从小就显示了自己对音乐的爱好和才能。1924年（12岁时）他跟随其大哥到法国。1926年考入南锡音乐院主修小提琴。1928年转入巴黎音乐院，继续学习小提琴。1929年秋回国，主要在上海、南京、广州等地演奏，被誉为“中国的音乐神童”。1930年再度赴法国，主要随犹太裔作曲家毕能蓬教授学习作曲。1931年秋又回国，在广州与老同学陈洪共同创办私立广州音乐院，由他任院长并教授小提琴、作曲理论、钢琴等课程。1933年他应聘为南京中央大学教育学院音乐系兼职讲师，主要仍以演出及授私课为生。从这时起他渐渐以较多精力从事音乐创作，写下了他早期的一批作品。

1936年，他到故都北平旅行演奏，在那里他不仅领略了北国风光，并对我国北方民间音乐（大鼓和民歌）有较直接的接触，从而大大激发了他的民族感情，并引起了他在艺术思想和创作风格的重大转折，即他开始沿着爱国、民主的方向，将不断探索民间音调与现代创作技法的结合、和作品的民族风格与其艺术个性的结合，作为自己音乐创作道路的新的起点。1937至1938年他写下了闻名中、外的小提琴独奏曲《第一回旋曲》、《内蒙组曲》（原名《绥远组曲》）。这两部作品既有他个人的成名之作，也是我国小提琴音乐创作第一批成功之作，至今还保留其不灭的艺术光彩。

抗日战争爆发后，他应聘为广东中山大学的教授，后来随校迁至云南澂江，1940年到重庆，开始与进步文化界直接交往，并同“新音乐社”的进步音乐工作者建立较亲密的联系。同年5月，他担任新建的中华交响乐团指挥。“皖南事变”后他离开重庆，在香港、桂林一带从事演出活动。1944年，由于“湘桂大撤退”，他又带着全家逃难到云贵一带。这段生活加深了他对当时腐败统治的不满和对人民的苦难的同情。抗战胜利后，他曾一度任州省艺术馆馆长。1946年他先后任“上海音乐家协会”主席、台湾交响乐团指挥、香港中华音乐院院长和广东省艺术专科学校音乐系主任等职。1949年初北平“和平解放”后，他应中国共产党的邀请由香港到北平，参予筹备全国新“政协”及第一届全国“文代会”的有关活动，并被推选为中国“音协”的副主席。同年秋，他被任命为中央音乐学院的首任院长，直至“文革”爆发。在“文革”期间，他全家被迫迁居美国，至1987年5月病逝于美国费城。

马思聪从1926年开始正式学习小提琴，半个多世纪，他几乎从未停止过小提琴的演奏活动。他是我国第一代小提琴演奏家中的有突出成绩的演奏家，同时，又是我国从30年代至80年代从未停笔的、具有相当影响的作曲家。他写了相当数量的小提琴曲，还写了歌

剧、舞剧、交响音乐、各种形式的室内乐、大型合唱、以及一定数量的群众歌曲、艺术歌曲、民歌改编曲等等。

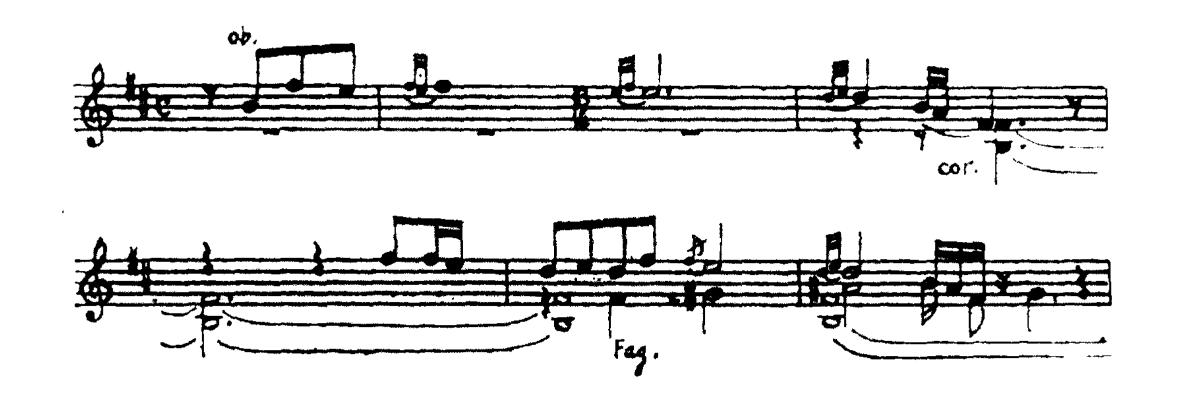
在上述众多形式的作品中，以他所写的小提琴曲影响最大、成就最突出，也最鲜明地体现了他的艺术个性和特色。尤其像他的《第一回旋曲》、《曲蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》、《第二回旋曲》、《山歌》、《慢诉》、《跳龙灯》、《跳元宵》等独奏曲，都较成功地通过以丰富多采的民族音调为基础、自由运用多种现代多声写作的技巧和各种小提琴演奏的特殊语言、特殊演奏技巧，表现出具有深沉广博的中国民族精神和偏重于怡淡素雅的个人抒情风格的特征，例如《内蒙组曲》第二曲《思乡曲》的基本主题就是引用了内蒙河套地区一首民歌《墙头上跑马》的曲调，在保护原来民歌的风格特征的基础上，作曲者引发了一连串新的曲调，对原民歌所表现的个人悲惨命运和乡思之情作了更深的拓展。这首作品写于抗战初期祖国大片领土被占，人民流离失所的条件下，使这首乐曲有着更为丰富的政治含义。例 101（见 232 页）

马思聪是以其旋律的优美动听、感情真挚和中国式的韵味而引人注目。他的小提琴作品为小提琴艺术在中国的进一步发展奠定了基础、开辟了新路。
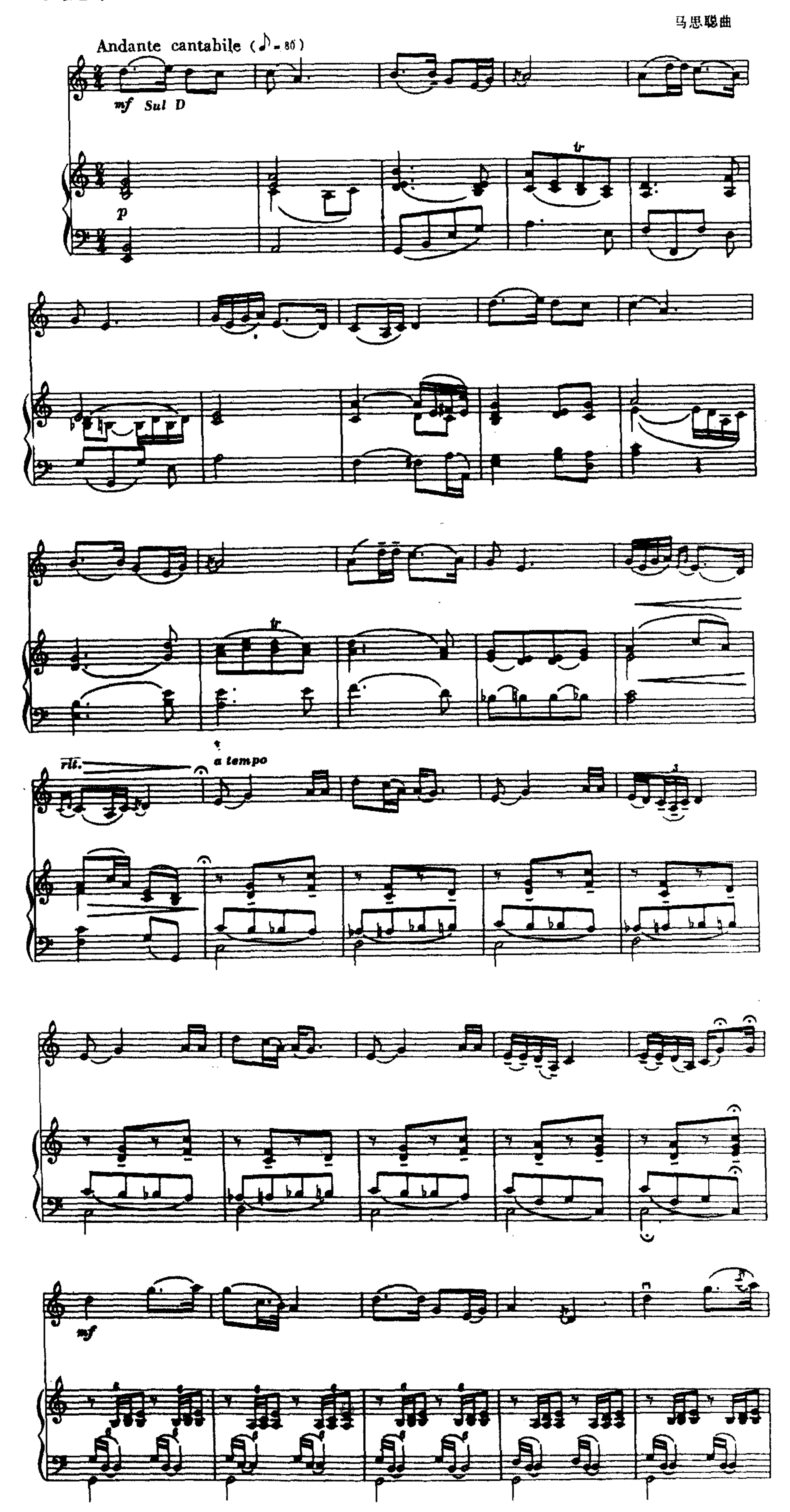
交响音乐创作是马思聪音乐创作另一个重要领域。从４０年代至８０年代，他先后创作了 2 部交响曲、2 部管弦乐组曲（即《欢喜组曲》和《山林之歌》）、1 部小提琴协奏曲、1 部大提琴协奏曲、1 部双小提琴协奏曲、1 部弦乐队组曲《高山组曲》，以及为话剧《屈原》所写的配乐等。其中有一些作品（主要是他居留美国期间所写的部分）尚未得到广泛演出、乐谱也没有出版，一时难以评价外，而像《山林之歌》和《第二交响曲》就曾得到国内外一致的赞誉。

《山林之歌》（全曲共分五个乐章，完成于１９５４年）是以云南地区少数民族的民间歌舞为基础，各乐章主题音调是以屈原著名诗篇《九歌》中的《山鬼》所激发出的丰富想象力，以云南少数民族民间风俗和云南山区大自然风光为其题材背景进行创作的。其中第一乐章“山林的呼唤”和第五乐章“夜”的艺术构思，更集中表现了这种充满奇幻色彩的诗意。组曲的第二、三、四乐章则更多的是对少数民族现实生活风俗的生动描绘。作为一部交响性的套曲，马思聪不仅注意到这五个乐章在统一的艺术构思中尽可能求得在音调、形象、风格、色彩等方面的相互对比又相互联系；同时，在和声语言、配器技法的运用上也力求新颖、富于独特的个性。这些对照我国当时的其他交响音乐创作讲，是相当大胆的创新。

例 102：《山林之歌》开始部分



例 101：小提琴曲《内蒙组曲》中的《思乡曲》开始



关于多乐章交响乐的创作，马思聪曾在其《创作的经验》(刊于《新音乐》第五卷第一期，1942年11月）一文中说过："在交响乐里，我该写我们这伟大的时代，中华民族的希望与奋斗，忍耐与光荣!"。他的《第一交响乐》写于１９４１年，《第二交响乐》写于１９５９年，两部作品都不同程度体现了他上述的创作思想。在《第一交响乐》中作者力图以音乐来表现中华民族那种不可战胜和抗日战争必将取得最后胜利的坚定信念；《第二交响乐》则更进一步表现中国工农红军革命斗争的英勇、顽强，以及所遭受的巨大的苦难和从苦难到胜利的壮烈过程。根据内容构思的要求，作曲者大胆突破了传统的交响套曲结构，将第二乐章作为一个大的插部插入第一乐章之中。这种新颖的结构设计也体现了作者那种不断探索、不断创新的精神。

在抗日战争期间，马思聪曾先后写了２０多首抗战歌曲、独唱曲等。其中以《自由的号声》、《控诉》、《不是死，是永生》，以及歌曲集《雨后集》(郭沫若词）等影响较大。这些歌曲鲜明地表达了他对祖国、人民的深厚的爱，和对帝国主义侵略者的强烈的恨，同时也体现了他在音乐创作上不拘一格的独特个性。新中国建立后，他也写了２０多首群众歌曲，其中以《中国少年儿童队队歌》(郭沫若词）影响最大。例103（见234页）

大型声乐套曲是马思聪音乐创作中相当重要的部分。从抗日战争后期开始，他先后写了《抛锚大合唱》、《石鼓口大合唱》(未完成)、《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《春天大合唱》等。新中国建立后，他又写了《工人组曲》、《鸭绿江大合唱》、《淮河大合唱》等。这些作品集中、鲜明地体现了他对腐朽反对统治者的愤怒、痛恨，和对建立自由、民主的新中国的向往，也生动表现了他对新时代广大群众为建设祖国、保卫祖国的热情的由衷歌颂。其中以《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《淮河大合唱》有较大的社会影响。像冼星海一样，马思聪也努力将民族音乐的音调和群众歌曲的气质引入这种源自欧洲的传统声乐体裁，从而大大丰富了这种艺术形式。同时，他还大胆地在这些声乐体裁中引进了更为形象化的器乐性的思维，使作品的许多段落的气势宏伟、形象生动、音乐语言新颖。例104（见235页）
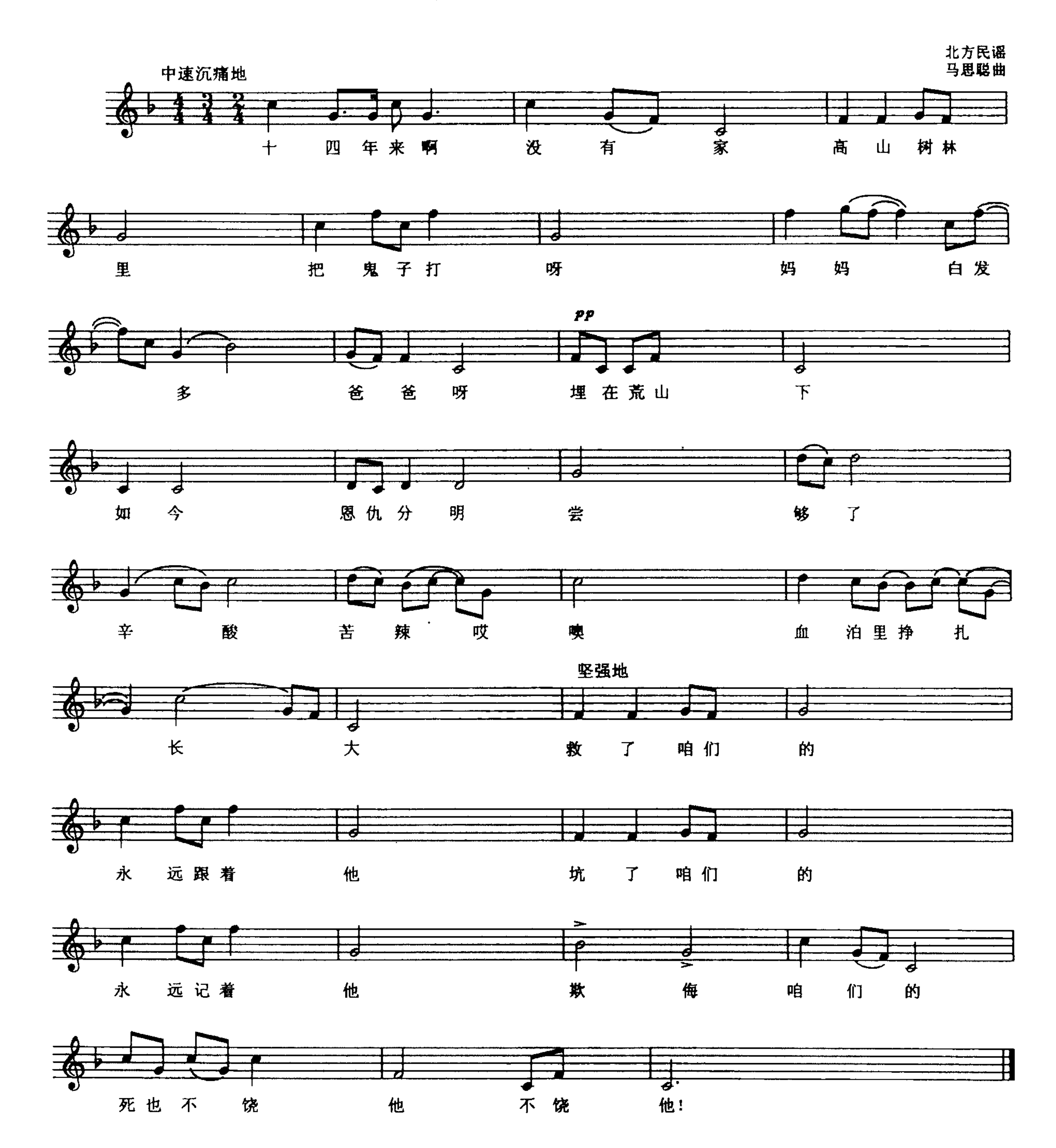
马思聪晚年以较多的精力和时间投入了舞剧《晚霞》和歌剧《热比亚》的创作，实现了他多年希望涉足综合性大型音乐体裁创作的愿望，也表明他作为一位成熟的作曲家对驾驭各种创作体裁的创作能力。

综上所述，马思聪以自己的演奏、教学、创作为我国近现代音乐建设与发展作出了毕生的贡献。更值得指出的是，他几十年如一日地立足于民族的根基，以作为一个中国的作曲家而自豪，孜孜不倦地追求作品的民族风格。他曾说过这样的话："一个作曲家，特别是一个中国作曲家，除了个人的风格特色之外，极端重要的是拥有浓厚的民族特色。中华民族是世界上最大的民族，历史最悠久的民族之一。她有着丰富的音乐宝藏，这是任何一个国家所无法比拟的。这份遗产是我国作曲家特有的礼物，是所有作曲家的命根。"(引自马思聪的《创作的经验》一文，载于《新音乐》第五卷第一期）

第二节 谭小麟及其音乐创作

谭小麟（1911—1948）原名肇光、原籍广东，出生于上海一个封建家庭，自幼受到较好的传统文化的熏陶和正规的学校教育。7岁就开始学习二胡、琵琶等民族乐器，１９３２
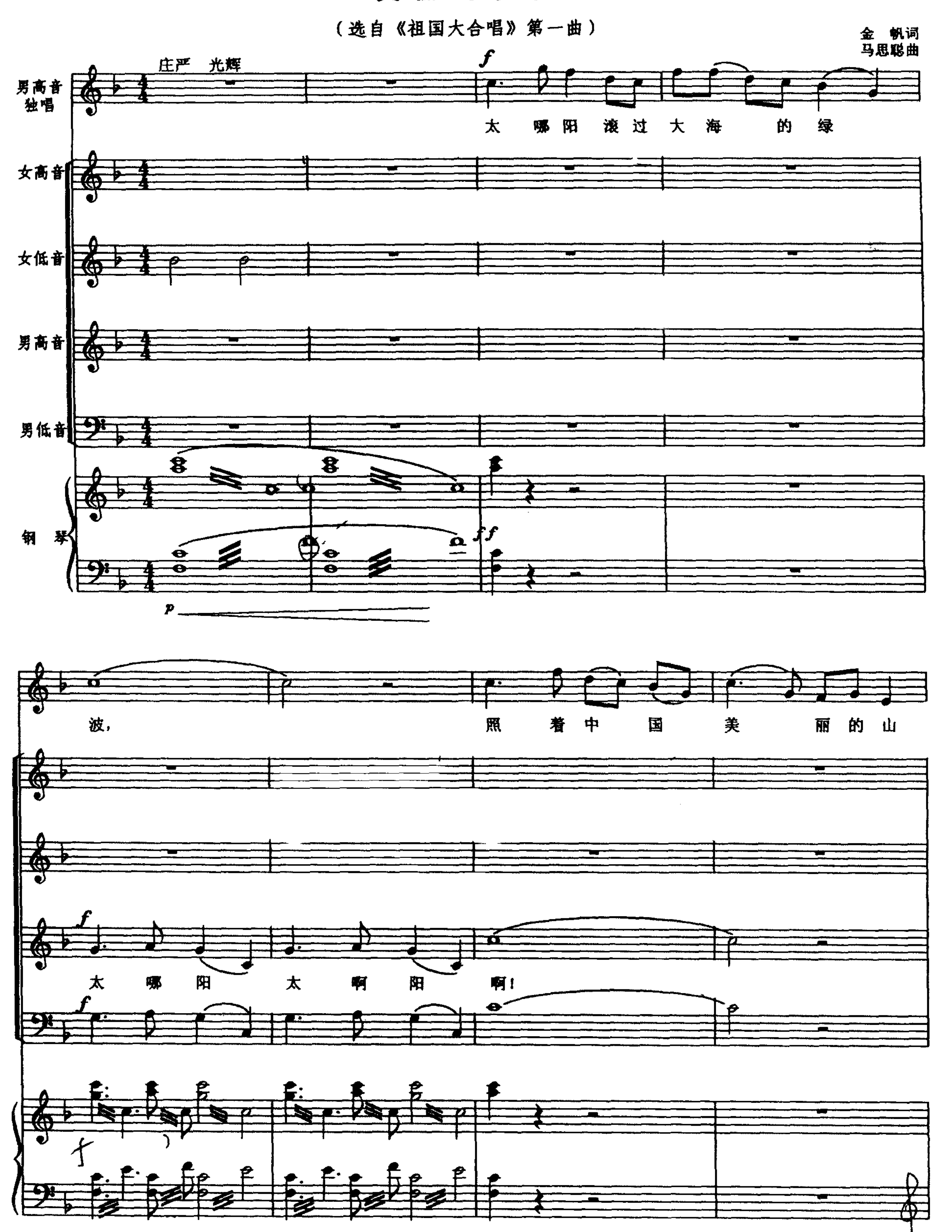
谱例103：歌曲《控诉》



作者原注：这是一个纯朴的民谣，它不是歌咏，它是控诉，为了它要控诉得明白，其中用到了二、三、四三种拍子，它是随着语言而决定它的节拍的；后十三小节可以重复（从“坚强地”那小节起）

选自《新音乐》华南版五号（新音乐社编，1946年10月）

例 104：《祖国大合唱》第一乐章开始部分



年考入上海国立音乐专科学校，主修琵琶，师从浦东派琵琶名师朱英，后又兼修理论作曲，师从黄自教授。黄自逝世后，他才结束在“音专”的学习。1939年赴美，先在欧伯林大学，后又传到耶鲁大学，继续学习理论作曲。1942年师从耶鲁大学音乐学院院长、著名作曲大师亨德密特，并成为亨德密特的得意弟子。1946年秋，他学成返国，应聘任国立上海音乐专科学校作曲教授、兼作曲系主任。由于他学识渊博、教学中不辞辛劳、循循善诱，深受音专学生的爱戴。但是，由于多年不知疲倦的学习和工作，终于积劳成疾、并于1948年8月病逝于上海，享年仅37岁。

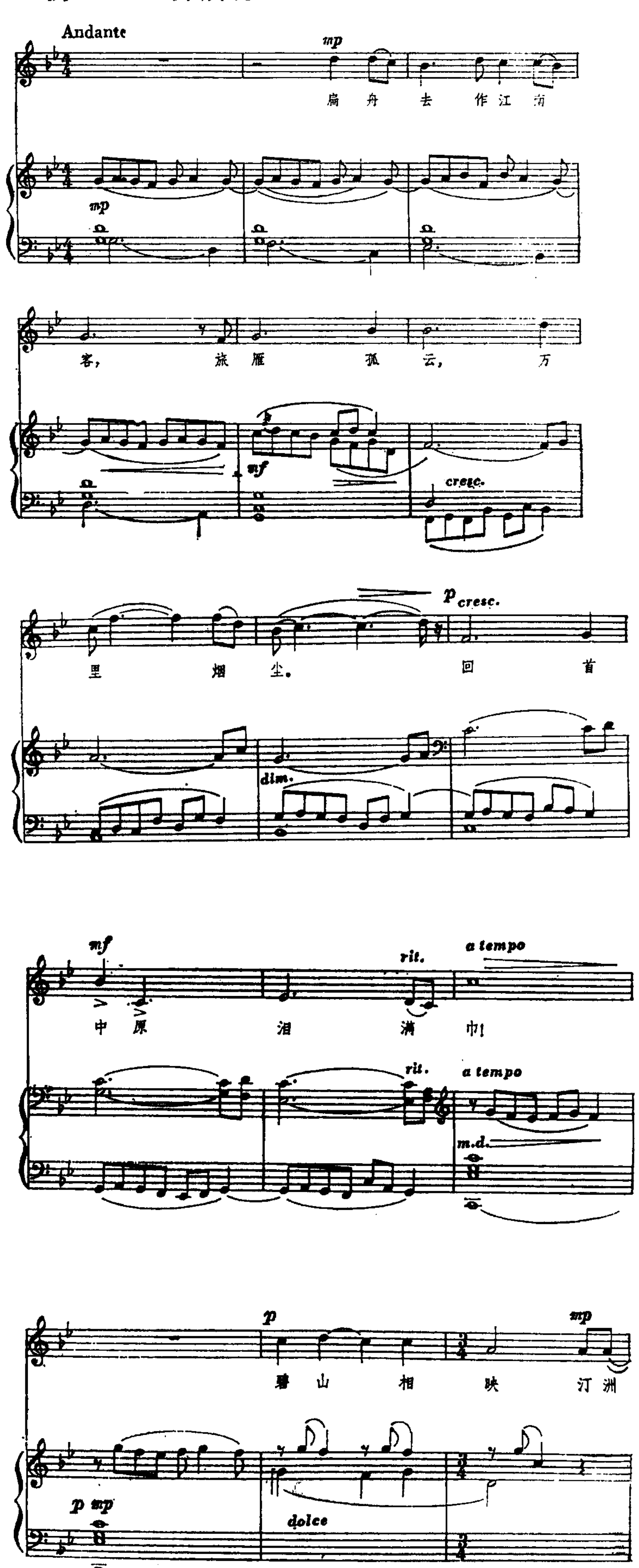
作为一个作曲家，谭小麟留下为数不多的、主要是室内乐性质的作品。他的创作大体可分为两个时期，前期（1932—1941）为他在“音专”学习及美国学习初期；后期（1942—1948）为他跟随亨德密特学习作曲之后7年间写的各种作品。前期的创作除了民乐合奏《湖上春光》外，大多为声乐作品。其中主要有男声独唱《春雨春风》（宋·朱希真词）、男生二重唱《金陵城》（宋·朱希真词），无伴奏女声三重唱《清平调》（唐·李白词）、无伴奏混声四部合唱《江夜》（唐·李白词）等。在这些大多采用我国古代诗词为歌词的声乐作品中，可以看出黄自作品的音乐风格对他的影响（如《清平调》），也看出谭小麟力图使作品具有清雅古朴的风格，在和声语言上开始突破传统大小调功能和声，在音乐方面寻求更为大胆而灵巧的韵味和律动感（如《春雨春风》）等。

他后期的创作主要有艺术歌曲《自君之出矣》（唐·张九龄词）、《彭浪矶》（宋·朱希真词）、《正气歌》（宋·文天祥词）、《别离》（郭沫若词）、《小路》（根据内蒙河套民歌改编）、室内乐《小提琴与中提琴的二重奏》、《弦乐三重奏》、为中提琴与竖琴而写的《浪漫曲》，长笛、单簧管及大管的《木管三重奏》，以及合唱、轮唱曲《挂挂红灯哦》（刘大白词）、《鼓手霍吉》（哈代词）和无伴奏合唱《正气歌》（文天祥词）等。这些作品中大多贯穿着亨德密特的现代作曲理论体系，大胆运用20世纪现代创作的新技术，看得出作曲家是想通过这些新技术的运用写出既具有中国民族音乐的气韵、又有他个人独特个性的室内性音乐作品。谭小麟曾一再强调：“我应该是我自己，不应该像亨德密特”，“我是中国人，不是西洋人，我应该有我自己的民族性”。（引自瞿希贤的《追念谭小麟师》，刊于《音乐艺术》1980年第三期）。

在上述这些作品中，谭小麟力图摆脱欧洲浪漫派与印象派过份强调主观感情和色彩对比的影响，基本上冲破了欧洲传统音乐大、小调功能和声体系的调式格局的束缚，根据内容的要求自由运用一切音响材料（乐音、节拍、节奏等），作各种层次不同的音乐线条的结合（包括传统或现代意义的各种和声与复调的结合在内），使所有音响材料都按作曲家所要求的逻辑结构和表现要求，形成一个严密、精致的艺术整体。总的讲，谭小麟的音乐偏于淡泊清秀又神骨隽永，在当时我国音乐界中是独树一帜的。

谭小麟这种新风格的创作比较明显地体现在他的各种声乐创作中，尤其是他的以古代诗词所谱写的艺术歌曲。如他以宋代诗人朱希真的词所写的《彭浪矶》是一首结构层次非常严谨、旋律既朴实又饱含内在深情的作品，他成功地用简炼的技法和精致的篇幅，将诗人那种因战争流落他乡而产生的忧国忧民的感情给予合乎逻辑、又淋漓进展尽致的表现。
例105：《彭浪矶》
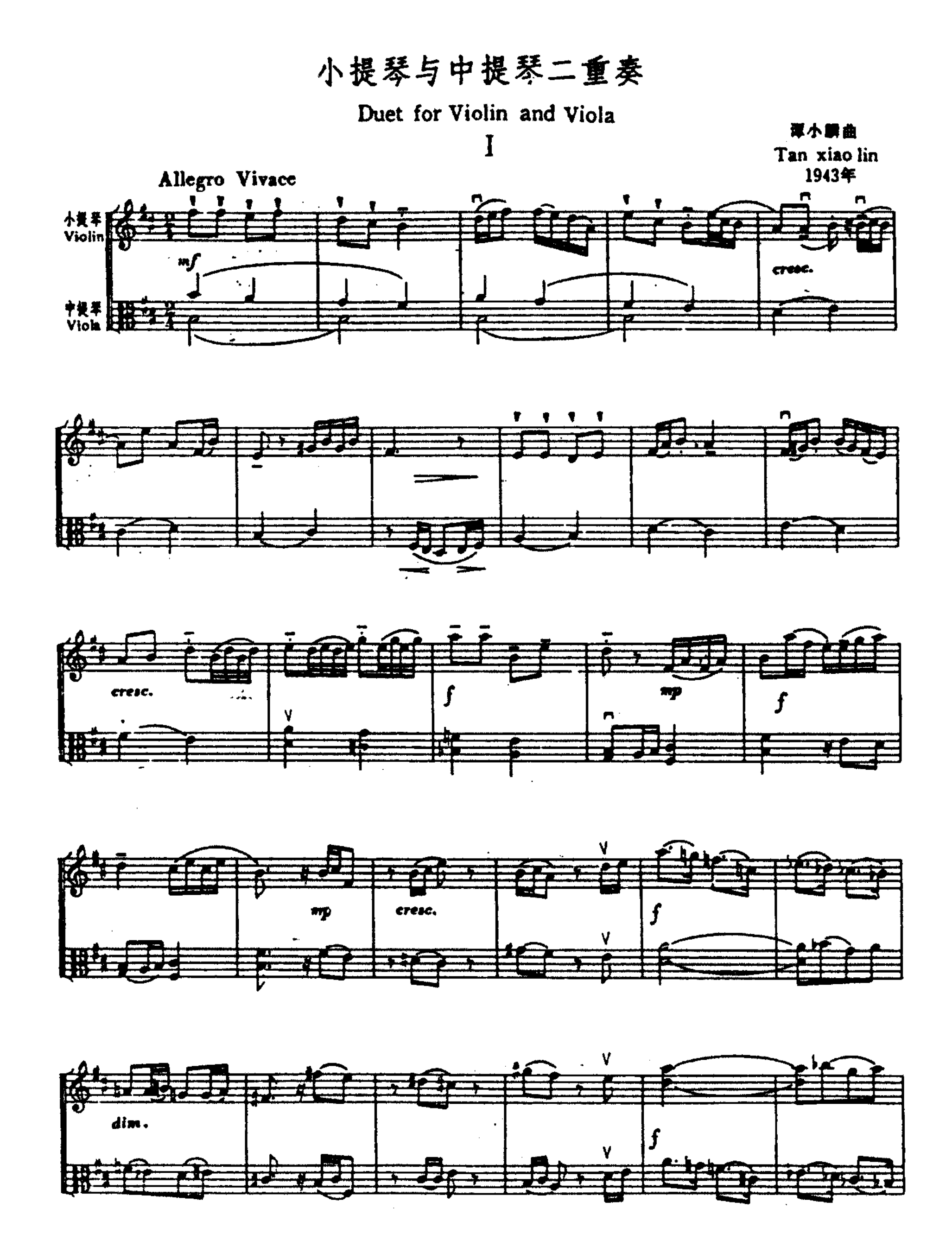
例 105：《彭浪矶》


Andante
mp
扁舟去作江南
客，旅雁孤云，万
mf
cresc.
p cresc.
里烟尘。回首
dim.
mf
rit.
a tempo
中原泪满巾！
m.d.
p
mp
碧山相映汀洲
p mp
dolce

其他如他以唐代诗人张九龄的诗所写的《自君之出矣》、以宋代民族英雄文天祥的诗所写的《正气歌》、以及以现代诗人郭沫若的诗所写的《别离》等，都显示了他的这种对待创作极端认真、精雕细琢的艺术品格。

谭小麟的室内器乐重奏都是在亨德密特的直接指导下写成的，其中以《小提琴与中提琴的二重奏》与《弦乐三重奏》曾得到亨德密特及美国音乐界的高度赞赏。亨德密特曾亲自参加了这两部作品的演出和灌制唱片。这些作品除了表现出作曲家纯熟精湛的写作技巧外，以其音乐风格的鲜明和作品的民族特色给人们留下了深刻的印象。谭小麟的这些作品是我国近代室内重奏音乐创作努力摆脱欧洲传统风格的影响、开始走上一条艺术创新之路的标志。

例106：《小提琴与中提琴的二重奏》第一乐章开始



第三节 其他音乐家的创作

当时，在国立上海音乐专科学校及国立音乐院的一些作曲系的学生已经开始对西方２０世纪现代音乐创作技法发生兴趣，并在实际创作中作了大胆的探索。其中以桑桐①所写的小提琴与钢琴《夜景》（1947年）、钢琴曲《在远遥远的地方》（1947年）最引人注目。这两首作品可以说是我国近代音乐史上最早完全运用自由无调性创作技法进行创作的代表作。
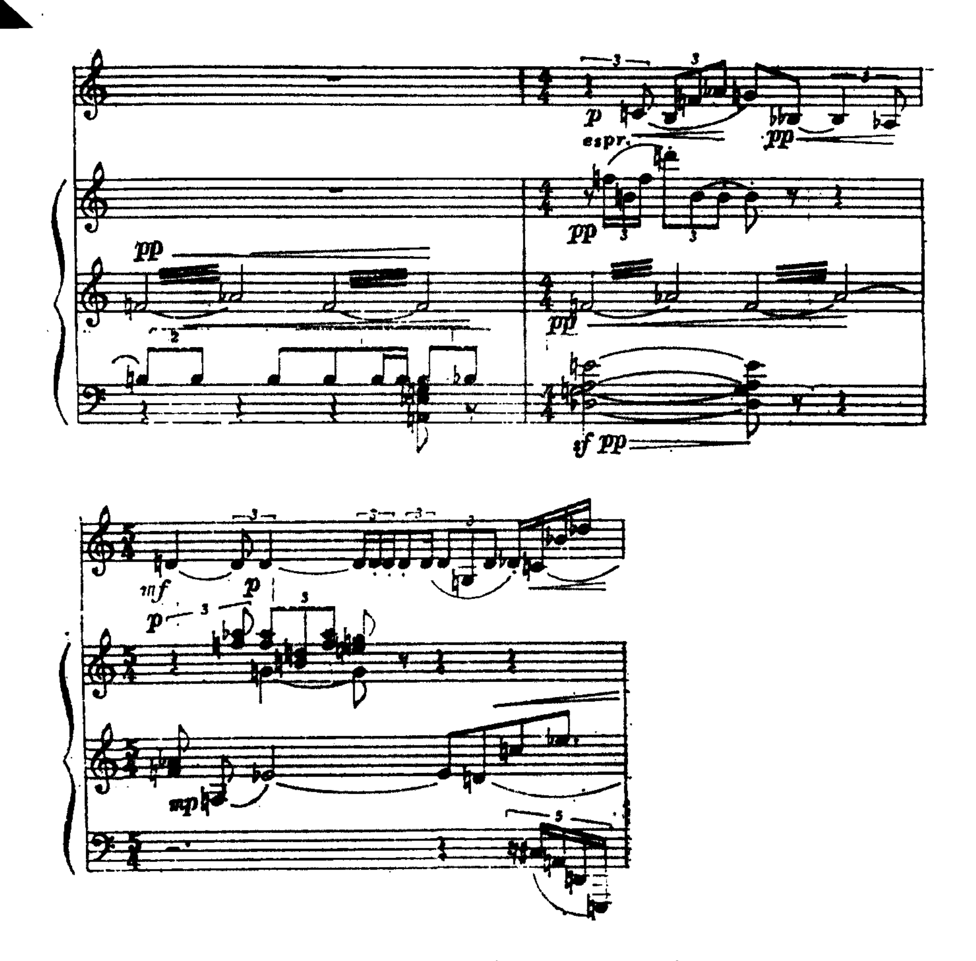
例107：《夜景》开始部分

《夜景》开始部分

桑 桐曲

Molto Lento

钢琴



从三十年代开始在中国活动的外国音乐家中，也有曾为中国近代音乐文化的发展作出。其中影响最突出的为齐尔品、阿夫夏洛穆夫及范天祥3人。作为世界著名钢琴家、作曲家齐尔品（A. N. Tcherepnin，1899—1977）②1934年至1937年间曾多次来中国演奏、教学及考察学习中国音乐。他十分重视运用五声音阶作曲技术，力图为中国近代音乐创作摆脱欧洲传统音乐的影响、创造具有中国民族风格的新作品作出努力。他不仅在上海国立音乐专科学校举办了一次历史性的“征求有中国风味的钢琴曲”的评奖，并通过自己的演奏、帮助出版等方式将这些作品推荐给世界各国，大大推动了一批中国青年作曲家的创作积极性，扩大了中国近代音乐创作对世界的影响。他还亲自参加上述的创作活动，先后创作了《五声音阶钢琴技巧练习》（作品51号，共26首小曲，写于1934—1935年），《五首音乐会练习曲》（作品52号，写于1934—1936年，其中以第3首《向中国致敬》影响最大），《五声音阶技巧练习》（作品53号，写于1934—1936年）以及《七首声乐独唱曲》（作品71，写作1947年，均题献给我国歌唱家周小燕的）。

阿夫夏洛穆夫（A. Avshalomov，1894—1965）③，是从1914年就开始桥居中国的俄裔音乐家。20年代在他居留北方平津一带时即开始了对中国民间音乐的学习和研究。20年代末定居上海后曾积极参予各种音乐活动和从事音乐创作。他的作品主要是以中国历史传说为题材、汲取京剧的音调和表演而创作的舞剧及音乐剧，共中以音乐剧《孟姜女》（共6幕10场，作于1938—1943年）影响最大。他还创作了一些具有中国风格的器乐作品，如交响诗《北平胡同》、《G大调钢琴协奏曲——中国主题与节奏》、《d小调小提琴协奏曲》等。据说他还创作过中国乐器主奏的《琵琶协奏曲》、《二胡协奏曲》。他还将晚年定居美国期间所写的一系列交响乐中的《e小调第二交响乐》题名为“中国”。

范天祥（B. M. Wiant,1895-1975）④，美国音乐家，于１９２３年来到中国，任职于燕京大学。１９２６年在他的努力下，创办了燕大音乐系，由他任该系系主任，他主要教授钢琴。在他任职期间，他聘任了杨荫浏在该系正式开设“中国音乐史”这门课，而当时在其他音乐院校中还都未能开设这门课。范天祥除了长期从事音乐教学外，对领导、开展北平地区的合唱活动曾作出了突出的贡献。由他担任指挥的“燕大合唱团”是３０年代北平最活跃、最优秀的一个合唱团，曾多次排演欧洲的大型宗教合唱曲。特别值得提出的是从１９３３年起他又积极参予编订具有中国特色的基督教圣咏，在著名的《普天颂赞》中就有４７首圣诗是由他配和声、伴奏，或创作的。１９４６年，他曾将自己以中国民歌曲调填词的圣诗选了２５首出版了一本题名为《宝塔》的歌曲集；１９４７年他又在纽约出版了一本《中国乐歌》，其中每一首均由他写伴奏及文字说明（参阅《韩国姬音乐文集》第一册中《合唱运动先驱、中西音乐桥梁——范天祥其人其事》一文）。

附注：

①桑桐，原名朱镜清，１９２３年出生于上海松江县。１９４１年入学上海国立音专，主攻理论作曲，师从德籍犹太作曲家弗兰克尔（W.Frankel）。１９４６年再次考入国立上海音乐专科学校，师从奥籍教授施洛斯等。１９４８年赴苏北解放区，新中国建立后长期在上海音乐学院从事教学，８０年代后并兼任该院副院长、院长等职。

②齐尔品，出生于俄罗斯音乐家的家庭。他的父亲尼·车列浦宁原是作曲家、俄国皇家歌剧院指挥，及梯比里斯音乐院院长。齐尔品先后在彼得堡音乐院、巴黎音乐院学习理论作曲、钢琴等。从２０年代开始，他已在欧洲享有盛誉。３０年代他在中国、日本等地居留对他一生的创作有重大影响。３０年代末，他基本在欧洲居留，４０年代末迁居美国，主要从事教学及作曲。６０年代中期后主要从事演奏及指挥活动，并继续写了大量作品。１９７７年病逝于法国巴黎。

③阿夫夏洛穆夫出生于中俄边界的庙街，从小就深受中国民间音乐、戏曲的影响。１９１０年在瑞士苏黎士医院学习，后改学音乐。１９１４年侨居中国，先后在天津、青岛、北平、上海等地活动，并与中国音乐界的聂耳、冼星海、任光、沈知白、卫仲乐等有交往。１９４７年后定居美国，１９６５年病逝于纽约。

④范天祥，出生于美国俄亥俄州德拉瓦城的一个宗教家庭。１９２０年毕业于威斯里安大学，１９２３年到中国工作，任职于燕京大学。１９２６年任燕大音乐系主任。１９４１年“太平洋战争”爆发后返回美国，１９４８年返回燕大，任代理总务主任。１９５１年又返回美国，后没有机会再来中国。１９７５年病逝于德拉瓦。

主要参考资料：

中国近现代音乐史参考资料第四、第五编，中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组编
中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年。
中国音乐辞典，人民音乐出版社，1984年。
上海音乐学院院史(主编丁善德)，上海科技情报研究所印刷，1987年。

中国近现代音乐家传、第四卷（主编向延生），沛阳春风文艺出版社，1984年。
中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年
论马思聪（马思聪研究会编）人民音乐出版社，1997年
马思聪年谱（张静蔚编）马思聪研究会油印，1992年
谭小麟歌曲选，人民音乐出版社编印出版
谭小麟室内乐作品选，人民音乐出版社编印出版

复习提纲：

一，名词解释：

《创作的经验》
《北京胡同》
钢琴曲《在那遥远的地方》
《西藏音诗》
《民歌新唱》
《鼓手霍吉》
《春风春雨》
合唱《清平调》
《湖上春光》
《普天颂赞》

二，思考问答：

简述马思聪的创作道路和主要代表作。
简述谭小麟创作的艺术特征和成就、影响。
简述马思聪创作的艺术特征和成就、影响。
简述齐尔品对中国音乐发展的贡献和影响。
简述范天祥对中国音乐发展的贡献和影响。
简述阿夫夏洛穆夫对中国音乐发展的贡献和影响。

第十五章
解放区的音乐生活及其各类声乐创作

第一节 根据地与解放区的音乐生活概貌

1938年冬武汉失守后，又有大批革命的音乐工作者走上了抗日的最前线。他们分赴陕甘宁边区及华中、华北各敌后抗日民主根据地（以下简称“根据地”或“边区”），同各根据地原有的文艺工作者汇合起来，共同开辟“根据地”与解放区的音乐运动。这样，在抗战初期形成的全国抗日歌咏活动的中心，从1938年冬之后，便从武汉逐渐转移到了延安。

1938年，在中国共产党中央的直接领导下，在延安成立了“鲁迅艺术学院”（以下简称“鲁艺”①）。1941年在延安又成立了“部队艺术学校”及其分校。与此同时，其它各根据地也相继建立了类似的艺术教育机构，其中以晋察冀边区的华北联合大学文艺学院等影响较大。此外，在陕甘宁边区和各根据地还先后建立了“边区音乐界抗敌协会”、“边区音乐工作者协会”、“抗日军政大学合唱团”、“延安合唱团”等艺术团体，并且在边区物质条件非常艰难的情况下，先后出版了《边区音乐》、《歌曲》、《民族音乐》等音乐刊物。

总的说来，在各根据地的党和政府的领导下，边区的音乐工作者通过上述各种艺术机构，对边区与解放军的音乐事业的发展，以及在推动各地区的音乐创作、音乐演出、音乐理论研究的发展和培养大批新的音乐干部等方面，曾起了不小的作用。

最初，“鲁艺”音乐系的教育方针是比较强调同当时的抗日斗争实际相结合，采取了短期培训的教学制度，并且在教学实施中比较注重教学与生产劳动的结合、教学与群众音乐运动的密切联系，以及注重对民间音乐的学习研究。当抗日战争进入相持阶段后，在“鲁艺”的音乐教学中一度出现了加强课堂学习的正规化改革，但后来又被视为存在一种脱离实际、脱离群众、关门提高的偏向②。当时，在其它各抗日民主根据地，由于地处同敌伪斗争的最前线，一切工作（包括文艺在内）都必须密切配合当时残酷的对敌斗争实际，因而上述问题和矛盾显得不怎么突出。

通过1942年的全党整风运动，通过大家学习毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》和进行了文艺整风运动后，根据地的音乐工作者普遍对深入生活、深入群众提高了认识，于1943年春节首先在延安掀起了轰轰烈烈的“新秧歌运动”。从此以后，根据地的音乐生活面貌焕然一新，音乐工作者从群众的斗争生活中真正获得了广阔的创作源泉，进一步熟悉、掌握了人民群众所喜闻乐见的音乐语言和形式，创造出了大量民族特点鲜明、艺术形象生动的音乐作品。

这时期，根据地的音乐理论研究工作，除了针对当时音乐运动中所存在的问题进行讨论以外，主要进行了有关民族民间音乐以及有关现代作曲家及创作的专门研究。广大音乐工作者都力求在自己的理论研究工作中，努力贯彻马克思列宁主义的文艺理论、毛泽东文

艺思想的基本原则，以及理论联系实际的正确方法，例如，在有关民族形式问题的讨论中，冼星海写了《民歌研究》、吕骥写了《中国民间音乐研究提纲》、安波写了《秦腔音乐》等；在有关总结新音乐运动发展的经验方面，冼星海写了《现阶段中国新音乐运动的几个问题》③、吕骥写了《张曙的群众歌曲》、《近十五年来的新音乐》，麦新写的《论聂耳的群众歌曲》（这几篇文章均写于东北解放战争时期，后均编入吕骥所写的《新音乐运动论文集》1949年3月出版）等。因此，尽管战争的环境和物质条件上的困难，曾使根据地的音乐理论研究工作不能不受到一定的影响，但是，根据地的音乐理论研究工作仍向前发展了，音乐理论研究工作的思想水平与学术水平也得到了相应的提高。

由于有党和边区人民政府的关怀和支持，边区的群众文娱活动、音乐活动一直非常活跃。围绕着农村剧团、秧歌队的普遍建立，团结了广大群众中一切爱好文艺与音乐的骨干，形成了另一支强大的文艺宣传大军，并涌现了不少优秀的音乐人材。

部队的音乐工作者继承了老根据地部队文艺工作者的优良传统，坚持与战士在一起生活、一起战斗，坚持音乐活动密切配合战斗的需要，使得部队的音乐创作和演出一直成为教育和鼓舞士气的有力武器。部队的音乐工作者也在地方的群众宣传工作中起了不小的作用。

根据地轰轰烈烈的民族解放斗争和根据地社会生活的根本变化，在人民自己创造的革命民歌中得到了鲜明而生动的反映。根据地的人民群众以自己对这个伟大的时代的深刻感受，创作了无数歌颂党、歌颂领袖、歌唱新社会、新生活以及歌唱革命斗争的新民歌。这些新民歌的音乐虽然基本上仍是以流行的旧调填词的，但是，新的生活、新的思想感情、新的歌词，不能不使原有曲调产生一些质的变化，如抗日战争时期的《东方红》同陕北民歌《骑白马》，解放战争期间的《解放区的天》与河北民歌《十字调》等都是。这些新的民歌充满明朗乐观的感情和朝气勃勃的风貌，充分体现出具有鲜明时代特征的新素质。

此外，像抗日战争时期的陕北民歌《咱们的领袖毛泽东》、《绣金匾》、《秋收》，山西民歌《刨洋竿》，内蒙民歌《红旗歌》、《嘎达梅林》、《乌拉山》及解放战争时期的东北民歌《咱们的领袖毛泽东》、《五朵花儿开》等等，都是当时最受欢迎的一些新民歌。在这些新民歌的创造中也涌现出不少优秀的农民诗人和农民歌手，如李有源、孙万福等等。

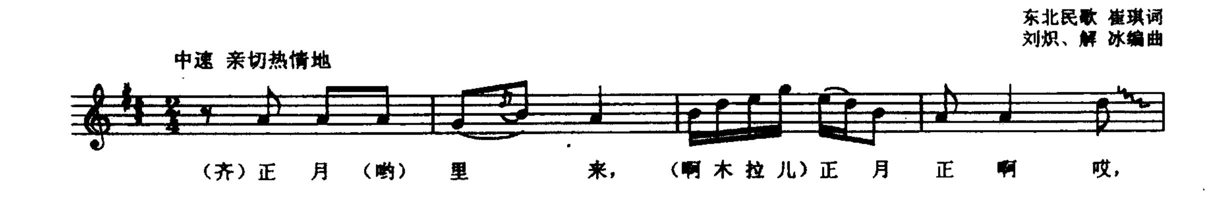
党的教育和群众的创造，大大提高了根据地音乐工作者对民族民间音乐进行深入学习和研究的兴趣。于是在1939年3月在延安“鲁艺”正式成立了“中国民间音乐研究会”，不久，在其它根据地也相继建立了“民间音乐研究会”的分会，逐步开展有计划、有组织地对民间音乐的采集、介绍和研究工作。另外，这些机构还组织专业音乐工作者对大量优秀的传统民歌、小调、歌舞进行加工、改编，从而产生了不少优秀的民歌改编曲，如《边区十唱》（张寒晖编曲）、《有吃有穿》（张鲁编曲）、《怎么办》和《拥军花鼓》（均为安波编曲）、《变工队生产》（马可编曲），以及《妇女自由歌》（阮章竞填词）等等。例108（见245页）

这些新民歌和民歌改编曲受到了群众的欢迎，广泛流传开来。同时通过对民歌的收集整理和改编，使根据地的音乐工作者大大提高了对民间艺术的认识，体会到了民间艺术与人民群众的密切联系，认识到毛泽东同志指出文艺要为工农兵服务的方向的正确性，和创造人民群众“喜闻乐见”的艺术形式的重要性。

戏曲方面，除了少数专业团体的演出外，广大的农村剧团也有频繁的演出活动。1938年以柯仲平、马健翎为主的新文艺工作者团结了一些戏曲艺人，成立了“民众剧团”，开始对秦腔、眉户进行了初步的改革工作。他们曾先后编演了《十二把镰刀》、《查路条》等反映现
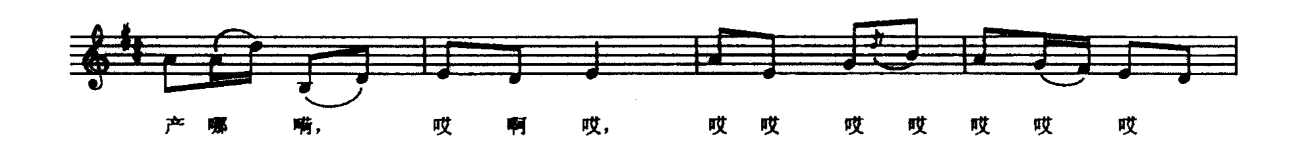
例108：《生产忙》

生　产　忙













代革命生活的新剧，受到广大群众的欢迎。1939年前后，“鲁艺”平剧团也曾对京剧作了改革的尝试，演出了《白山黑水》、《松花江上》等反映现代革命斗争的剧目。但是，对如何解决这种程式性较强的传统艺术形式同反映革命现实生活之间的矛盾，他们还缺乏经验，因而曾引起了当时延安文艺界的争论。1942年，在党中央的直接关怀下成立了“延安平剧研究院”，毛泽东同志针对戏曲传统剧目改革提出了“推陈出新”的方针，一方面肯定了戏曲改革的可能性和必要性；另一方面又指出了必须在继承传统的基础上逐步以审慎的试验来摸索、积累改革的经验。后来，通过《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新剧的编演，使大家具体地体会到了这个方针的正确性，大大提高了对戏曲改革的认识和信心。自此以

后，新文艺工作者与戏曲工作者合作编演了不少受群众欢迎的新剧目，如《血泪仇》（秦腔）、《九件衣》（京剧）、《李香香》（评剧）等。其它各个解放区对戏曲的改革工作也取得了一定的成绩，如东北的评剧、华北的梆子、苏北的淮剧、扬剧、华东的越剧，以及各地的花鼓戏等，都陆续编演了一些反映解放区新生活以及当时政治斗争的新剧目。

说唱音乐方面，在党和边区政府的帮助下，吸取了戏曲改革工作的经验教训，于1945年4月成立了陕甘宁边区文协的“说书组”。他们采取了“联系、团结、教育、改造民间说书艺人，启发、引导、帮助他们编新书、学新书和修改新书，发挥他们自己的天才，鼓励他们自己的创作”的正确方针；同时还成立了说书训练班等组织，培养了不少的新的人才，例如在“说书组”的帮助下，艺人韩起祥编演了像《刘巧团圆》、《张玉秀参加选举会》等新书，对边区说唱艺术的发展起了很大的推动作用。

总之，这时期各种民间的艺术形式由于有党的支持、关怀和新文艺工作者的参加，在边区的人民文化生活中起了很大的作用，有很大的影响；同时，在密切结合政治斗争的过程中，这些传统艺术的本身也获得了不断的革新和发展。虽然由于当时种种主客观条件的限制，应该说这些改革还是初步的；但是，这些改革为后来全国解放以后戏曲、说唱等民间艺术的全面改革和发展，作出了良好的开端，取得了宝贵的经验。

第二节 根据地与解放区的其它音乐创作

抗日战争全面爆发后，由于有大批革命知识分子和音乐工作者不断从国统区及沦陷区来到各抗日民主根据地从事救亡抗日的文艺宣传活动。当时，特别是歌咏活动曾在各个抗日民主根据地得到广泛的发展，有力地推动了根据地的群众音乐活动，产生了一大批受到广大群众欢迎的音乐作品，如李伟的《行军小唱》、何士德的《渡长江》、章枚的《黄桥烧饼》、《勇敢队》、孟波的《中华民族好儿女》、沈亚威的《坚持苏中战场》等等。④

1942年各抗日民主根据地也先后进行了“文艺整风”，认真学习了毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，进一步提高了对党的文艺方针的认识，不仅促进了“新秧歌运动”的开展和新歌剧创作的发展，并且也促进了根据地其它类型音乐创作的发展。抗战前期在音乐创作中曾经多少存在的“一般化”、“学生腔”的倾向已基本上得到克服，大批优秀的作品不断地涌现了出来。

这时期根据地的音乐创作从内容到形式都出现了一些新的特点，具体表现为:

一，作品的题材内容更加丰富和宽广了。除了直接反映当时根据地军民英勇抗日的斗争以外，在党领导下所开展的生产运动和农村中的反封建的斗争，也都得到了反映。此外，还产生了不少歌颂党、歌颂领袖、歌颂人民子弟兵的新作品，如《五枝花》（杜矢甲）、《八路好》（徐曙）、《子弟兵进行曲》（周巍峙）等。在解放战争期间，则又产生孙少反对国内外反动派、反映当时解放区农村中进行土改斗争和在新解放的城市中工人阶级进行建设、支援解放战争的新作品，如沈亚威的《打》、李尼的《将革命进行到底》、李焕之的《胜利进行曲》、罗正、邓止怡的《王二嫂过年》、马可的《咱们工人有力量》等等。可以说这一时期各地区的政治斗争和人民群众生活的各个方面，在音乐创作中都得到了生动的反映。
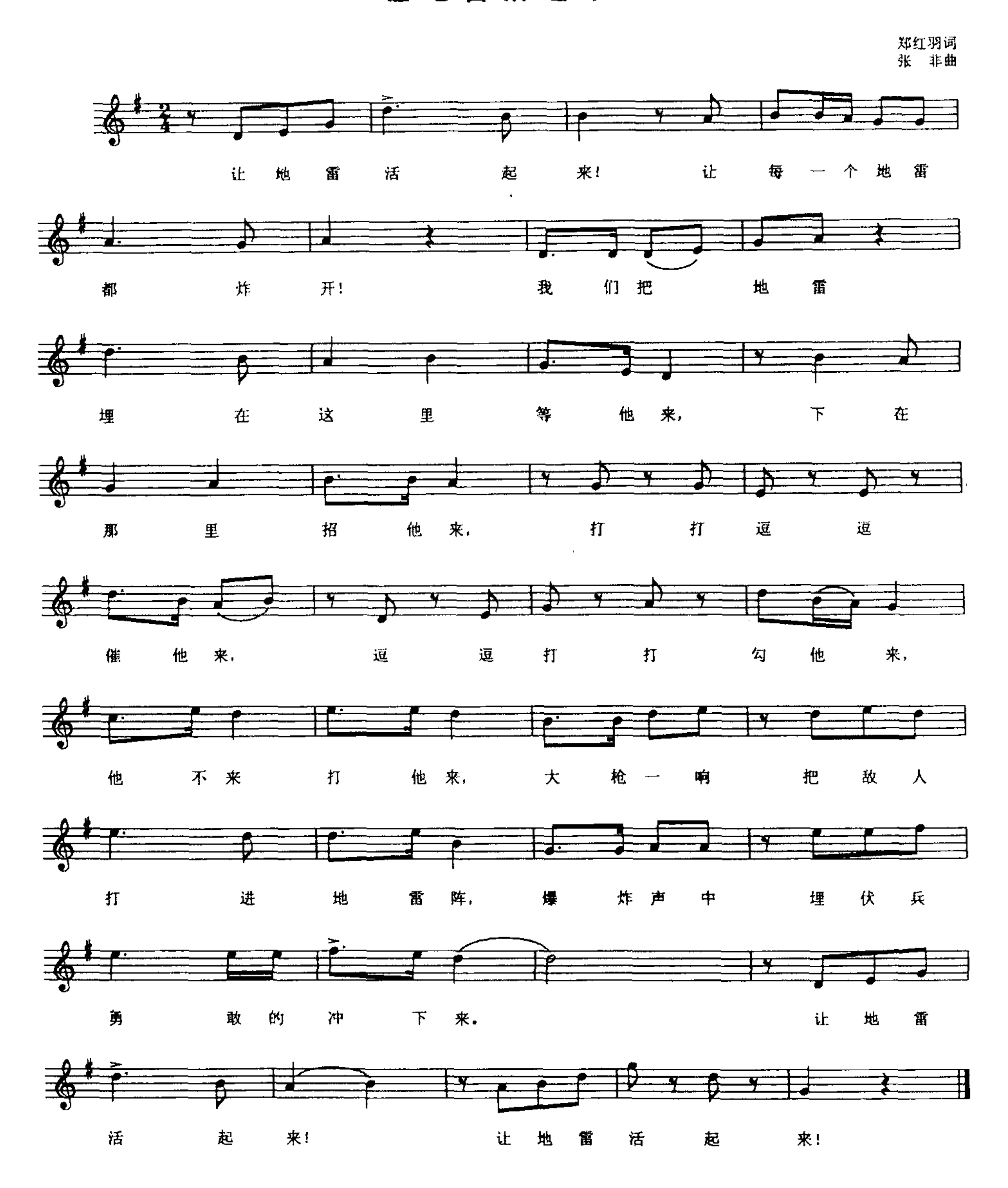
二，尽管边区与解放区一直处于相当严酷的战斗环境下，群众的生活比较艰苦；但是，由于有党的领导，军民之间是团结一致的，人民的精神面貌是焕发的。因此，反映这种生活的音乐创作的风格，绝大多数是明朗、乐观的，具有鲜明的革命浪漫主义的气息。

三，由于音乐工作者在“文艺整风”后纷纷深入群众、认真学习民间音乐，因而，这阶段各种类型的音乐创作的民族风格又进一步加强了。同时，音乐工作者对如何通过音乐创作来反映人民群众的思想感情和塑造工农兵（特别是农民）的形象，也日渐取得了显著的进步。

四，在创作体裁方面仍以短小精悍的群众歌曲为主，大合唱比以前写得少了，歌剧、秧歌剧、歌舞表演等体裁则得到了迅速的发展，说唱性的叙事歌曲也得到了重视和发展。解放战争后期，器乐创作体裁也开始取得了一定的发展。

群众歌曲仍是数量最多的一种体裁。这阶段的群众歌曲以直接反映当时根据地军民对敌斗争的题材占最重要的地位，如《提防鬼子来抢粮》（陈强）、《让地雷活起来》（张非）、《胜利鼓舞》（刘炽）、《说打就打》（庄映）、《战斗进行曲》（佩之）、《坚决打它不留情》（李劫夫）、《打得好》（朱践耳）等⑤。这些歌曲的音乐不仅表现了中国人民对敌斗争的坚定意志和坚强不屈的决心，而且更突出地反映了边区与解放区军民在党的领导下不断取得胜利的现实和坚信敌人即将灭亡的革命乐观主义精神。例 109，例 110

例 109：《让地雷活起来》
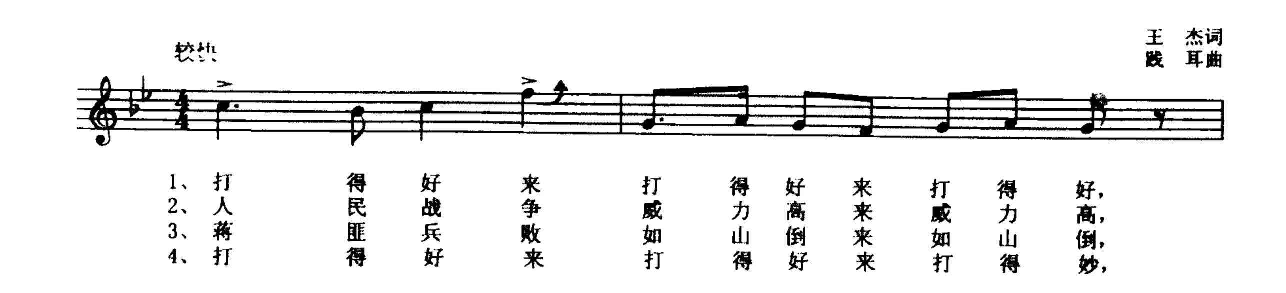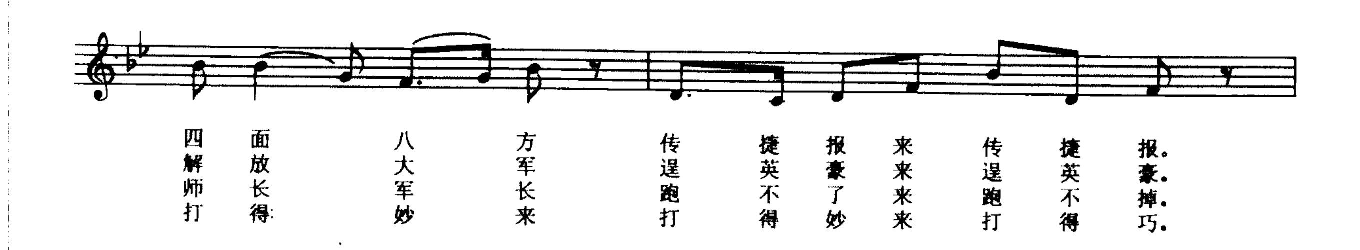


1943年秋反 扫荡 时作于晋察冀边区抗敌剧社。
选自《抗日战争歌曲选集》第三集（中国青年出版社出版，1957年）

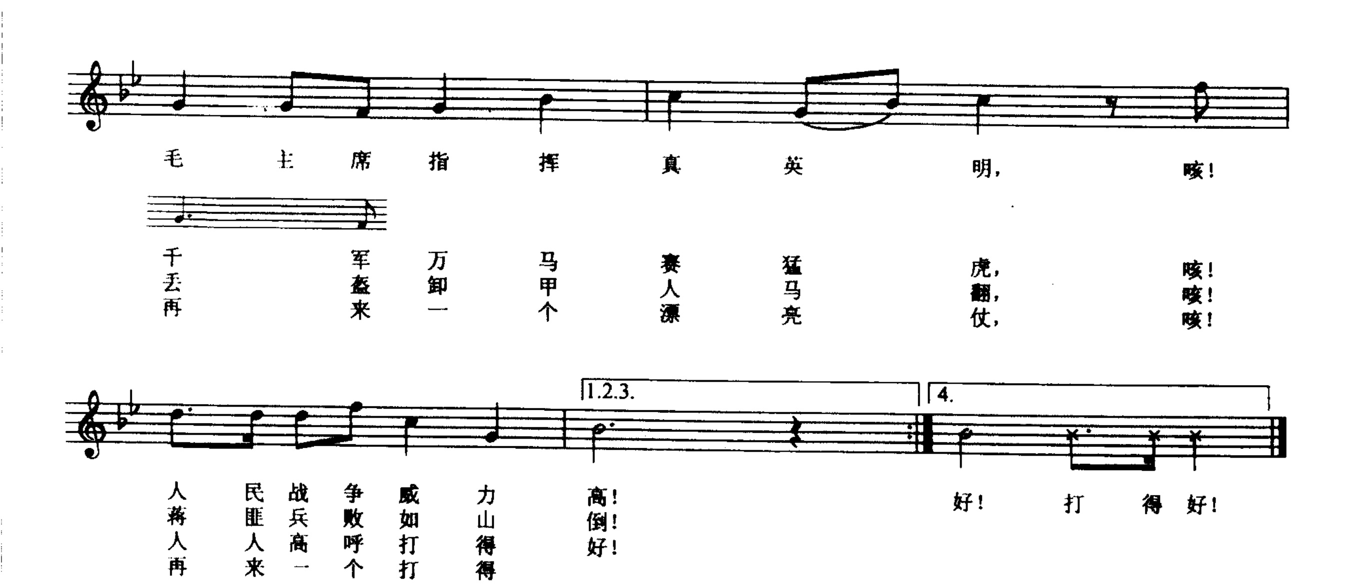
第十五章

例110：《打得好》

打　得　好
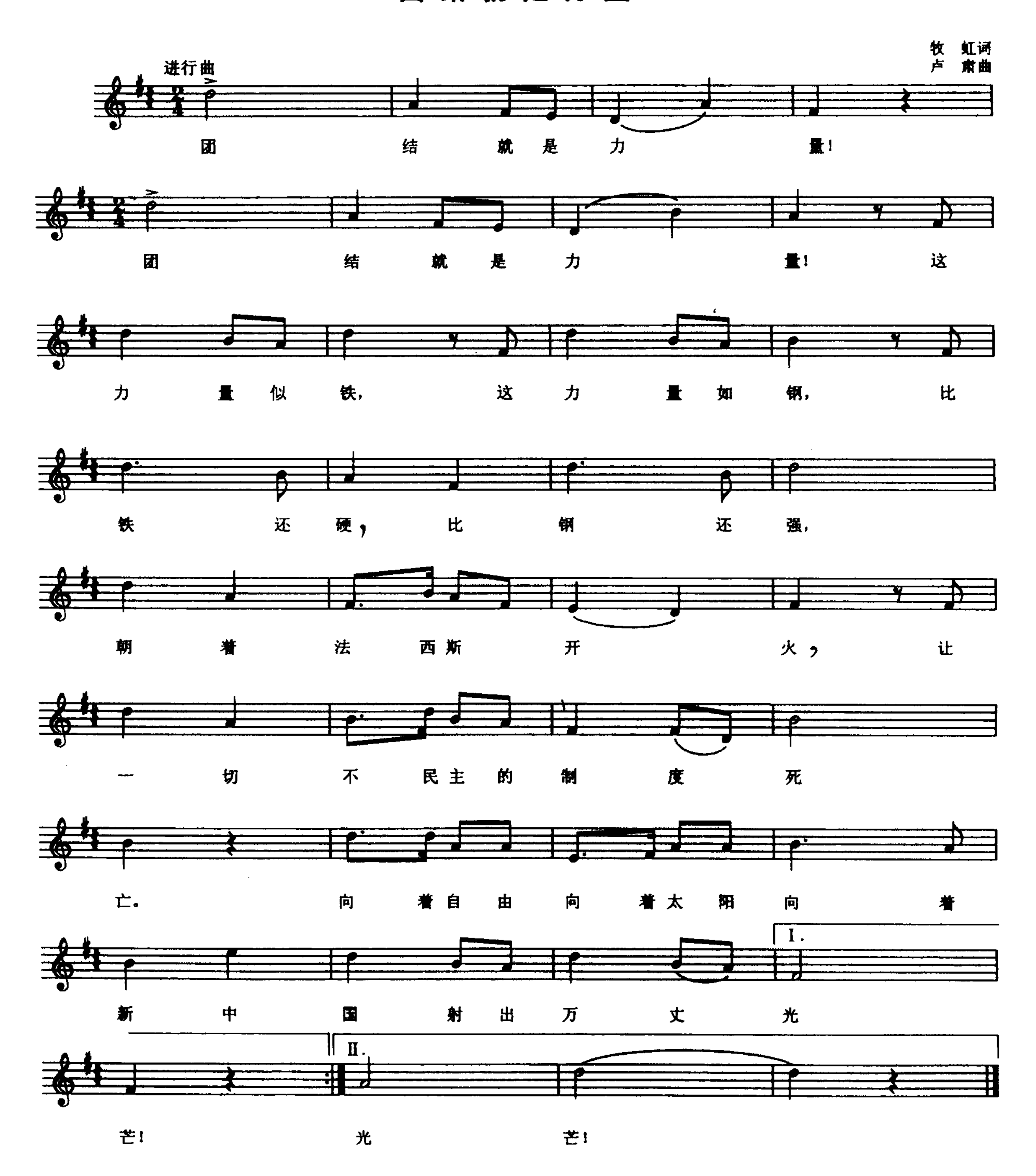






作于1948年。选自《建军五十周年歌曲集》上集（上海人民出版社出版，1977年）
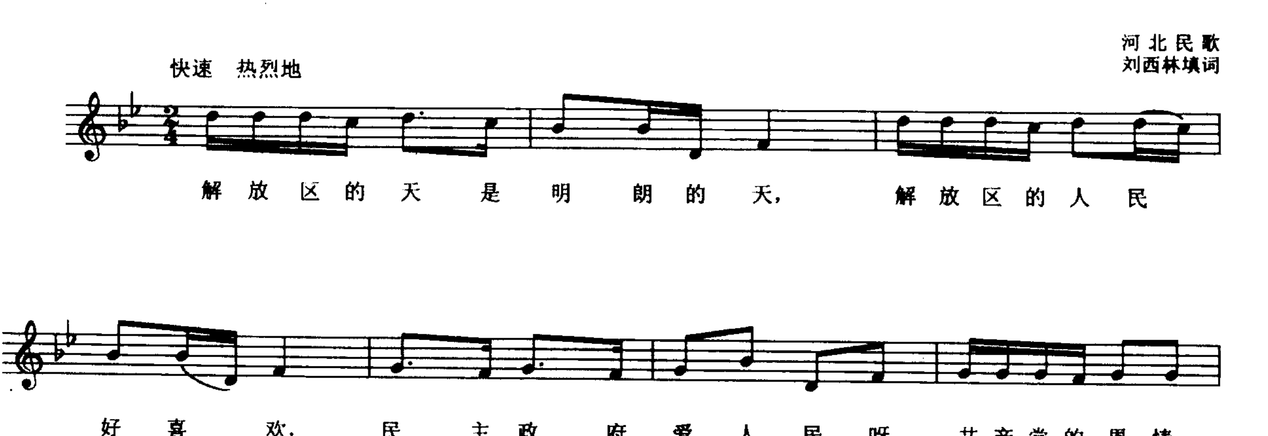
此外，有不少群众歌曲反映了边区与解放区充满民主、团结的新的政治生活、亲如鱼水的军民关系，以及人民群众对党和领袖的深厚的感情，如《跟着共产党》(王久鸣)、《八路好》(徐曙)、《团结就是力量》(卢肃)、《我为人民扛起枪》(张一鸣)、《没有共产党就没有新中国》(曹火星)、《解放区的天》(作者佚名，实际上是一首河北民歌的改编曲)、《新民主主义进行曲》(贺绿汀)和《在毛泽东的旗帜下胜利前进》(刘行)等。这些歌曲的音乐大多具有雄伟的气魄和斩钉截铁的力量，体现出一种新的英雄主义的气质。例112 (见250页)
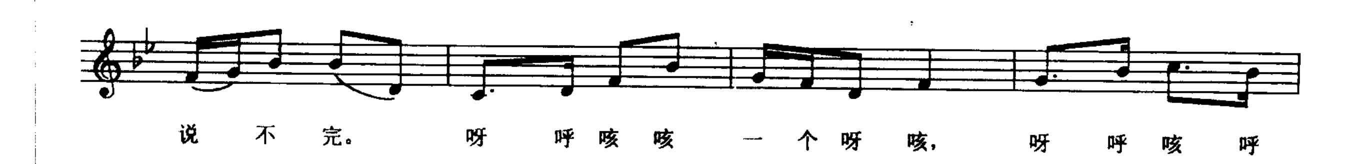
例111：《团结就是力量》

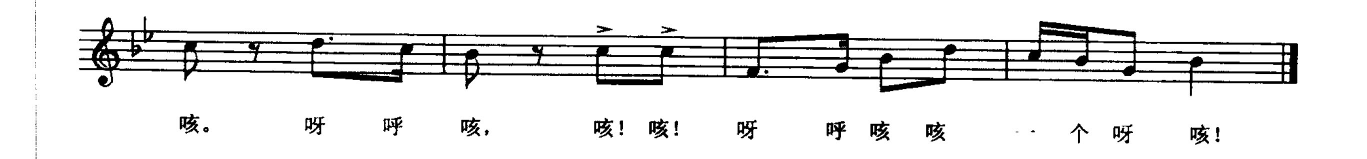


例 112：《解放区的天》
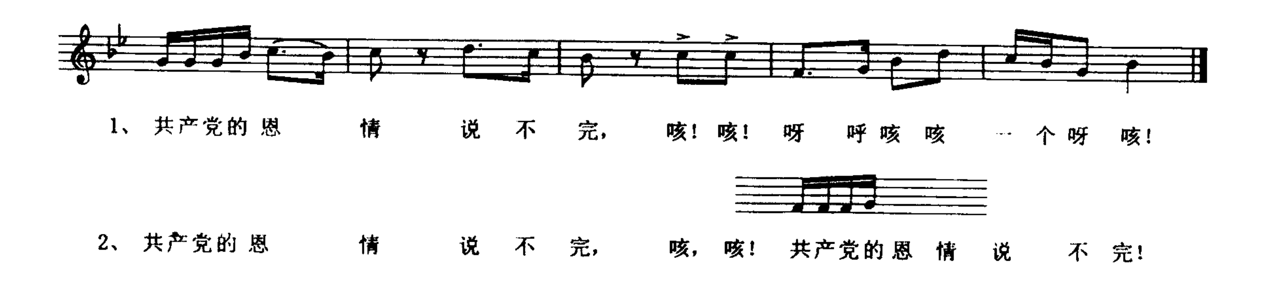
解 放 区 的 天
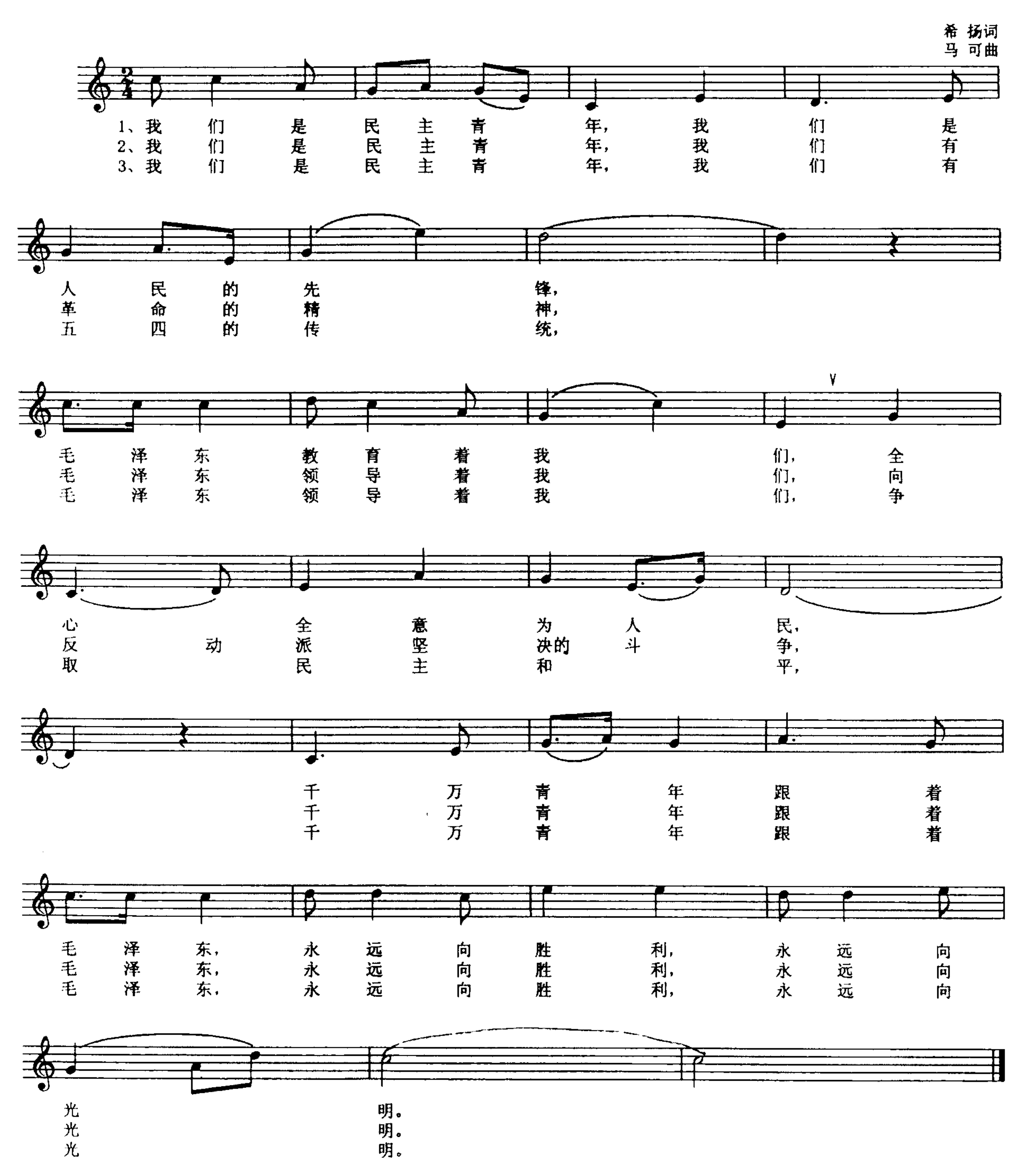






注：从第十一小节开始，有些地区还有另外两种不同的唱法，唱成：



在革命斗争节节胜利的大好形势发展下，有不少群众歌曲反映了解放区人民群众热爱自由、热爱和平、决心为建立一个独立、民主的新中国而努力的崇高理想，如《民主建国进行曲》（李焕之）⑥、《铁路工人歌》（吕骥）、《我们是民主青年》和《咱们工人有力量》（马可）等。这些歌曲的音乐大多充满着一种朝气勃勃的性格和洋溢着胜利在望的欢乐的感情。例 113(见 251 页)

这阶段边区与解放区的抒情歌曲，最突出的一点是在音乐语言和形式上民族特点和生

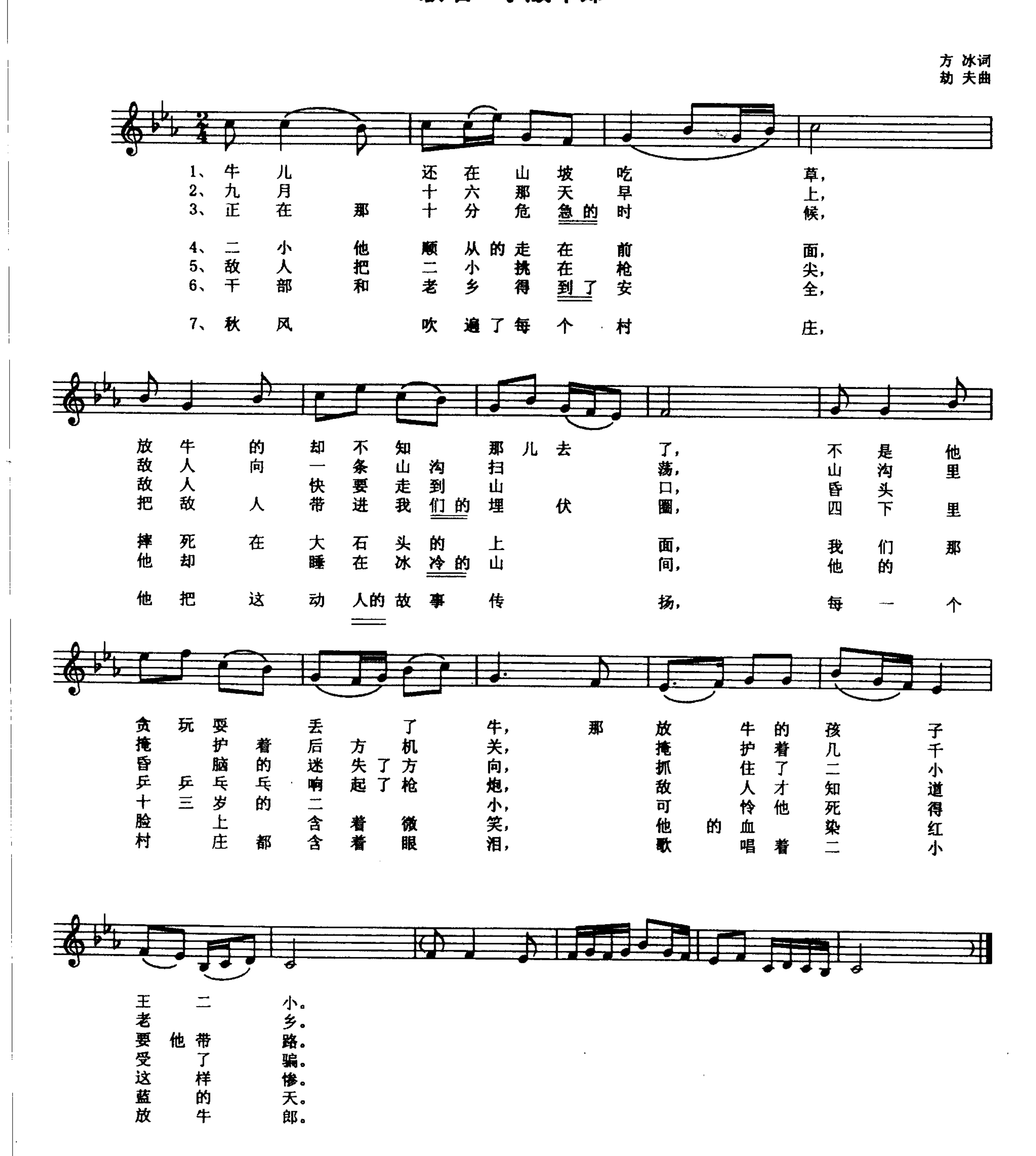
例 113：《我们是民主青年》



活气息都更鲜明了，歌曲的感情更朴实了，歌曲的形象也真正与群众的生活接近了，如《南泥湾》（马可）、《歌唱二小放牛郎》（李劫夫）《朱大嫂送鸡蛋》（崔牛，即乔谷）、《三套黄牛一套马》（时乐濛）、《大生产》（李群）、《纺棉花》（莎莱）等等。例 114（见 252 页）

在向民间音乐深入学习的过程中，有些作曲家对民间的说唱音乐发生了乐趣，他们发现民间说唱音乐具有很丰富的戏剧性和形象性，曲调与歌词的结合很紧密，乐曲的形式富于灵活性；而正是这些特点使它适合表现丰富而细致的情节和内容。于是，他们就在音乐

例 114：《歌唱二小放牛郎》
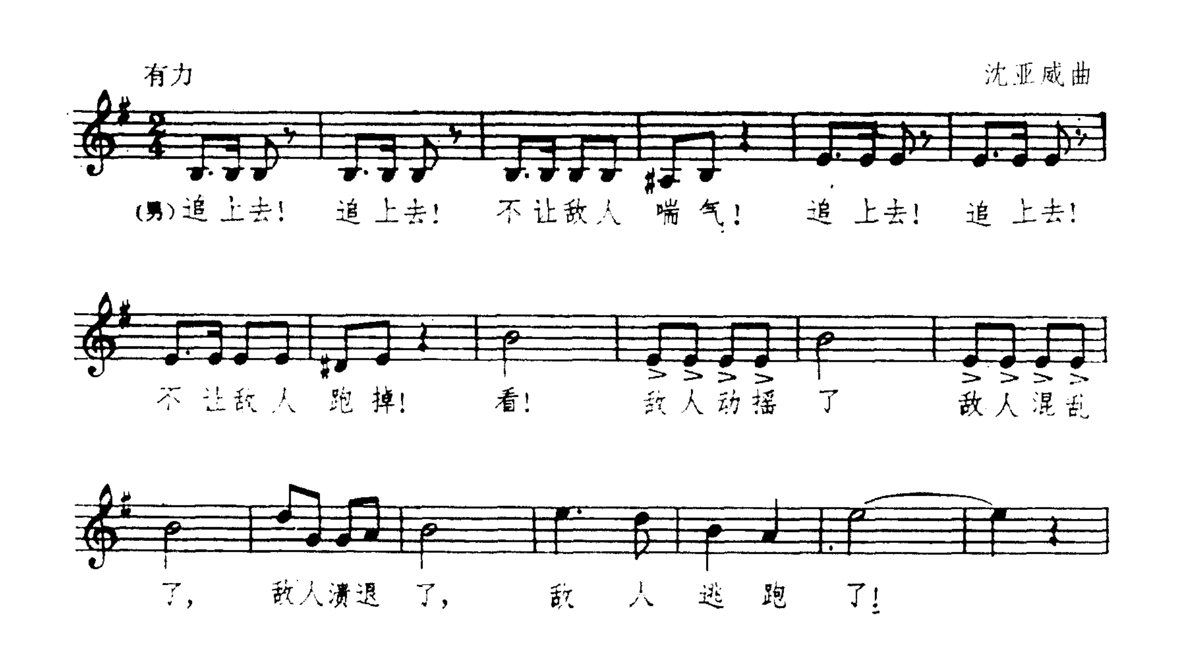


创作中尝试将说唱音乐的表现手法吸取过来，进行新的乐曲形式的探讨。他们在张曙的《丈夫去当兵》以及冼星海的《梁红玉》的基础上又前进了一步，写出了像徐曙的《晋察冀小姑娘》(赵洵词)那样的优秀的叙事歌曲。这首歌曲很生动地叙述了生活在晋察冀根据地的一个农村少女，她所遭受的苦难，她与敌人的斗争以及她的光荣牺牲。作曲家很成功地运用了北方大鼓的形式，对这段故事作了丰富而动人的描写。此外，李群的《有一个人》(贺

敬之词），张鲁在《平汉路小唱》（贺敬之词）又都进一步发展了这种歌曲体裁。

在大型声乐体裁方面，继冼星海的《黄河》、《生产》等大合唱之后，根据地不少作曲家对这一体裁感兴趣，如吕骥写了《凤凰涅槃》⑦，李伟写了《生产四部曲》，刘炽写了《工人大合唱》，马可写了《黄河水手歌》、《胜利联唱》，时乐濛写了《千里跃进大别山》等等。其中以1941年吕骥创作的《凤凰涅槃》、１９４２年安波、马可、刘炽、张鲁、关鹤童集体创作的民歌联唱《七月里在边区》⑧，以及１９４９年沈亚威、张锐等人集体创作的《淮海战役组歌》影响最为大。《淮海战役组歌》是由１１首可以独立演唱的群众歌曲组成，这些作品大多是直接产生于这个伟大的战役的各个战场，它们很生动地反映了处在这个战役中我军愈战愈强、而敌军兵如山倒的形式。整个组歌的音乐，自始至终贯穿着解放军藐视敌人的英雄自豪的自概。但是，由于该组歌是在１９４９年第一次全国文代会期间为了演出的需要，由当时华东军区的文艺工作者将各战场中所流行的群众歌曲集体组而成的，并非作为套曲进行创作的，因而它除了题材内容前后相连贯外，各乐章在音乐上可以说没有什么真正的内在联系。但是，作为独立的歌曲，其中有一些在艺术上非常出色的作品，如《乘胜追击》和《狠狠的打》等。

例115：《乘胜追击》



例116（见254页）
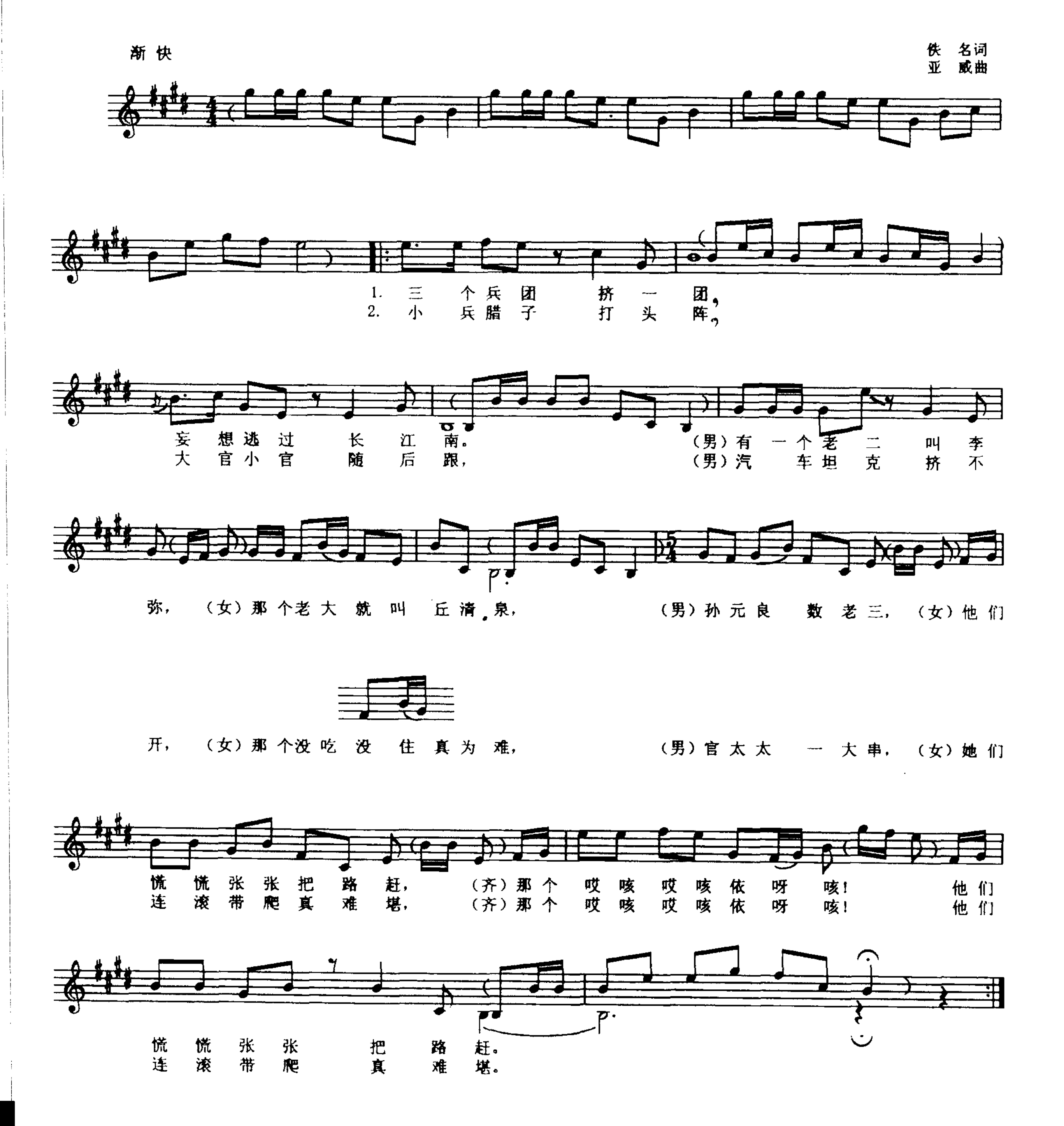
随着解放战争的胜利推进和解放区的不断迅速扩大，解放区的文艺事业和音乐事业也得到迅速的发展，如在解放战争初期，在延安成立了中央管弦乐团，后来又在东北成立了电影制片厂及其附属管弦乐团，出版了《人民音乐》月刊等等。解放区的器乐创作也逐渐得到了发展。解放区的音乐工作者在短短的几年内，从以器乐作为伴奏，逐渐创作一些歌曲的改编曲、戏剧和电影的配乐，一直到创作出独立的具有一定专业水平的器乐作品。其中比较突出的有贺绿汀的管弦乐《晚会》、《森吉德马》，马可的管弦乐《陕北组曲》、瞿维的钢琴曲《花鼓》、晨耕的吹奏乐曲《骑兵进行曲》等。

例116：《狠狠的打》

狠 狠 地 打

《淮海战役组歌》选曲

（朗诵）在徐州西南，永城东北，一块周围十余里的土地上，蒋家匪帮二十五万人马慌乱一团。你听他们，吵吵嚷嚷；你看他们，连滚带爬，妄想逃过长江以南。但是，我解放大军早筑成了强大的包围圈，如铜墙铁壁一般，现在就要紧紧地困死他们，狠狠地打死他们！



附注：

① 鲁迅艺术学院成立于1938年，由毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、吴玉章、成仿吾、周扬等同志发起，由吴玉章任院长，沙可夫、赵毅敏、周扬等同志为副院长。最初分设戏剧、音乐、美术3个系，后又增设了1个文学系。从1939年至1941年间，先后在晋东南、华中等地又成立“鲁艺”分院。解放战争期间，“鲁艺”大部分师生奉命北迁，除少数留在华北解放区外，大部分至东北解放区从事建设新区的工作。最初曾与有关单位合并成东北大学的文艺学院，后因东北战争爆发，遂分为4个“鲁艺工作团”分散各地区独立活动。1948年沈阳解放后，又集中一起成立“东北鲁迅文艺学院”。新中国建立后，才分别合并于各有关新建的艺术单位。

② 可参看麦新所写的短文:《音乐的本质是为战争或反战争》、《是改变工作作风的时候了》、《谈特点》等。上述各文均刊载于吕骥编的《新音乐运动论文集》中，1949年哈尔滨新中国书局发行。

③ 此文写于1940年7月，后载于《冼星海专辑》第一辑，中央音乐学院中国音乐研究所编，1962年）

④ 何士德，1911年出生于广东阳江，1931年入上海新华艺专音乐系学习，1934年转入上海国立音专学习声乐及作曲。1937年积极投入上海的救亡抗日歌咏活动。1939年后长期在新四军从事音乐工作。新中国建立后历任文化部电影局、人民音乐出版社等部门工作。

章枚（1912-1995），广东新会人，1937年积极投入上海抗日救亡歌咏活动，1941年后长期在新四军从事音乐工作。新中国建立后历任上海音乐工作者协会主席、上海乐团合唱指挥、人民音乐出版社副总编辑等职。80年代后主要在中国艺术研究院从事编译和研究工作。

孟波，原名孟绶曾，1916年出生于江苏常州，1935年后积极投入抗日救亡歌咏活动。1940年后在新四军从事音乐工作，1943年后在延安鲁艺等单位工作。新中国建立后，历任天津、广州、上海等市的文化局领导，“文革”结束后主要在上海电影局任领导。

沈亚威，1920年出生于浙江吴兴，1938年后长期在新四军从事文艺工作，新中国建立后历任华东军区解放军剧院副院长、南京军区前线歌舞团长等职。

⑤ 刘炽（1921-1999），原名刘德荫，陕西西安人。少年时代就从事当地的民间戏曲表演工作，1936年到延安，先在人民剧社工作，1939年后一直在鲁艺学习和工作。新中国建立后，历任中央实验歌剧院、辽宁歌剧院工作。“文革”结束后在煤矿文工团担任领导。

李劫夫（1913—1976）原名李云龙，吉林农安县人。“九一八”事变后离家进关在青岛等地从事抗日救亡的文化活动，1937年5月到延安在西北战地服务团等单位工作。1948年9月在东北“鲁艺”音乐部工作，1953年后先后任东北音乐专科学校校长和沈阳音乐学院院长等职。李劫夫是一位富于才能的多产作曲家，共写过约二千多首歌曲，其中一部分编入《劫夫歌曲选》(1964年出版)。

⑥ 李焕之（1919-2000），原籍福建晋江县，出生于香港。1936年入上海国立音专学习，1937年后积极从事福建的抗日救亡文艺宣传活动，1938年后延安一直在鲁艺学习和工作，抗战胜利后在华北联合大学从事教学和创作工作。新中国建立后历任中央歌舞团、中央民族乐团领导。1979年被选为中国音协副主席，1985年被选为中国音协主

席，1999年被选为中国音协名誉主席等。

⑦ 该曲是吕骥为庆祝郭沫若诞辰50周年而创作的，歌词取郭沫若早年所写的同名长诗。

⑧ 安波（1915—1965），原名刘清禄，山东牟平人。早年在济南第一师范学习时即参加了当地的救亡抗日宣传活动。1935年入党，1937年赴延安，曾在陕北公学、"鲁艺"学习，后留校从事民族音乐研究等工作。重要创作有秧歌剧《兄妹开荒》、民歌联唱《七月的边区》（安波作词，安波、马可等作曲）等，主要论著有《秦腔音乐》等。全国解放后一直在辽宁担任文艺领导工作，1964年调北京，任中国音乐学院院长，1965年病逝于北京。

主要参考资料：

抗日战争歌曲选集第1—4集(解放军歌曲选集编辑部编)，中国青年出版社，1957年。解放战争歌曲选集第1—4集(解放军歌曲编辑部编)，音乐出版社，1959年。

中国大百科全书·音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989年。

中国音乐辞典，人民音乐出版社，1984年。

中国人民解放军文艺资料选编(第1—11册)，解放军出版社，1986—1990年。

东北现代音乐史料第1—3辑，沈阳音乐学院音乐研究所，1984、1986、1988年。

中国近现代音乐家传（第一、二卷，向延生主编），浦阳春风文艺出版社，1984年。

中国近现代音乐史（修订版，汪毓和），人民音乐出版社，1994年。

中国近现代音乐家评传（下册，汪毓和），文学艺术出版社，1998年。

复习提纲：

一，名词解释：

《民族音乐》

民歌研究会

平剧研究院

南泥湾

《晋察冀小姑娘》

《七月里在边区》

《淮海战役组歌》

《陕北组曲》

韩启祥

民众剧团

二，思考问答：

简述解放区音乐生活的主要特点 。

简述解放区音乐创作的艺术特征和成就。

简述解放区有关民间音乐的研究和对传统音乐的初步改革。

比较抗日战争期间和解法战争期间的音乐创作的共同特征与不同特征。

第十六章
秧歌剧、新歌剧的发展；结束语

第一节 新秧歌运动及秧歌剧的发展

秧歌本是我国（尤其是北方各省）广大农村中十分流行的、有着悠久历史的民间歌舞。

抗日战争爆发后，随着形势发展的要求，革命的文艺工作者及广大的群众曾自发地摸索如何运用这种民间形式，来配合政治任务的需要进行演出。由于经验及水平的限制，起初还只是简单的"利用"而已，并没有对这种艺术形式的本身进行创造性的改造。因此，如何在已有的基础上对秧歌进一步的改造和提高，已成为当时一部分文艺工作者所关心的问题。当时，在晋察冀边区就曾针对冯宿海的文章《关于秧歌舞种种》展开过一场热烈的争论，批评了有些文艺工作者对民间形式所采取的轻视、否定的态度，也批判了因循保守的偏向。但是，从根据地来看，由于当时大部分文艺工作者对文艺如何为工农兵服务，以及如何与工农兵相结合等问题没有得到根本解决，对"秧歌"的改革究竟该如何进行，也还没有明确的认识和多方面的具体实践。

１９４２年"文艺整风"以后，以陕甘宁边区的文艺工作者最先掀起了深入群众、深入生活向民间学习的热潮。１９４３年春节，以"鲁艺"为主在延安举行了盛大的新秧歌演出，许多新文艺工作者组织了人数众多、声势浩大、内容新鲜的大秧歌队上街演出。他们在秧歌中加进了工人、农民、八路军、学生等新时代的人物形象，同时也加进了日本兵、汉奸等反面形象。有的秧歌队还穿插了说"快板"、"霸王鞭"、"跑旱船"等民间形式。显然，新秧歌的形式比旧秧歌要丰富得多，并且能生动地反映边区的新生活，因此，他们的演出受到了群众的热烈欢迎，并得到了边区中央领导的充分重视和鼓励。

后来，根据观众的建议，他们在人物、化装、剧本内容、表演形式上又作了许多改革，演出了秧歌剧《兄妹开荒》（王大化、李波、路由集体作词，安波作曲），取得了很大的成功。

"鲁艺"的演出，很快影响了延安及陕甘宁边区的各个专业文艺团体，并且，促使农村、工厂、部队、机关、学校都普遍地、自发地组织起各种秧歌队，根据边区第一届文教会议的统计，平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。陕甘宁边区的"新秧歌运动"就这样热火朝天地开展起来了。不久，其它各抗日根据地的新秧歌运动也得到了普遍的发展。

在新秧歌运动中所产生的秧歌剧，大多是以旧秧歌中的"小场子戏"作为基础，再广泛吸收当地的民歌、地方戏曲、民间歌舞以及话剧、舞蹈等因素综合而成的。正如周扬的《表现新的群众的时代》一文中所说的："它是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合的艺术形式，它是一种新型的广场歌舞剧"（见周扬所编的《论秧歌》华北书店，1944年出版）。通过新秧歌运动的开展，把各个艺术部门的新文艺工作者、民间艺人以及广大的群众都团结起来了。参加秧歌剧创作的除了诗人、作家、戏剧家、音乐家外，还有工人、农民、士兵等。这样一种群众性的艺术创造的壮举，是我国现代音乐史上空前的，它有力地证实了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出的："文艺必须为工农兵服务"和"文艺工作者必须与

群众相结合”的方向的正确。

秧歌剧的题材内容十分广阔，几乎涉及群众生活的各个方面，但主要是：反映当时解放区的生产斗争（如《兄妹开荒》、《动员起来》、《刘顺清》等），反映根据地农村中的阶级斗争（如《减租会》、《说理会》等），以及反映根据地军民反对日本帝国主义和国内反动派的革命斗争（如《牛永贵负伤》、《周子山》等等）这三个方面。

从作品类型来看，这时期的秧歌剧大致可分为两类。一类形式和剧情都比较简单，只有两三个角色，用途述式的演唱来表达剧情发展的，如《兄妹开荒》、《货郎担》等都属于这一类。它们短小精悍、主题鲜明、风格简朴、演出方便，是一种小型的、适合于广场演出的秧歌剧。另一类是形式较复杂、角色较多、情节比较曲折、戏剧性较强的大型秧歌剧，如《牛永贵负伤》、《周子山》等。这种秧歌剧更多地吸取了话剧的手法，有较完整的情节发展，分场多、结构复杂，是前一类秧歌剧的进一步发展。

秧歌剧的音乐大多采用陕北群众所喜欢、所熟悉的地方戏曲（如眉户、道情）和陕北民歌的曲调加以填词改编的，例如《夫妻识字》的音乐主要就是以眉户的曲调加以改编的。

例 117 （见 259 页）

而《减租会》的音乐则是以道情的曲调加以改编的，其中的一个曲子就是著名的《翻身道情》。

例 118 （见 260 页）

但是，在原有的原间曲调不能够满足内容的需要时，也要进行新的创作，如《刘顺清》中描写战士的部分就完全是创作的，音乐的风格接近战斗性的群众歌曲。

《兄妹开荒》的音乐是以陕北民间音调作为基础而创作的，它既有鲜明的民族特色和乡土气息，同时又带有时代的特点，音乐纯朴有力、明朗乐观，表现了在革命的环境中成长起来的农村青年的新形象。例 119A、B （见 261,262 页）

秧歌剧中主要以过场音乐、齐唱、对口唱等形式来表现剧情，个别作品有加进一些合唱形式的（如《刘顺清》）。秧歌剧的对话、歌词及音乐有着浓厚的地方特色，词曲结合也比较好，因而易于为群众所接受。在乐队方面，以民间乐器为主，适当地加进了某些西洋乐器（主要是小、大提琴），秧歌剧的乐队比过去的旧秧歌剧或小场子戏的乐队是丰富了。

秧歌剧在创作上也存在一些问题，如：如何创造富于戏剧性的音乐，如何通过音乐来刻画人物形象，中西乐器如何运用与结合的问题，以及比较简单的艺术形式同较重大的题材、复杂的情节之间的矛盾（特别对一些大型的秧歌剧，如《周子山》）等。

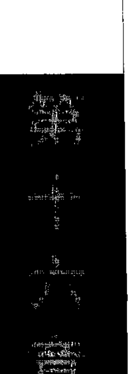
新秧歌运动及秧歌剧的发展，在我国现代音乐史中的重大意义是：

一，它是边区“文艺整风”运动和毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神得到具体贯彻的产物，它为当时边区的文艺工作者如何与群众结合、如何更好地以文艺为武器来为当时的斗争服务，提供了具体的途径，积累了正确的经验；

二，它为利用原来民间旧艺术的形式创造新的民族艺术形式，并为后来新歌剧创作的成熟发展找到了一个真正坚实的基础，并摸索出了许多实际的经验。

三，它为根据地革命文艺的蓬勃发展，训练了一支新的文艺队伍，因而对其它各种文艺形式体裁的民族化发展，也产生了深远的影响。

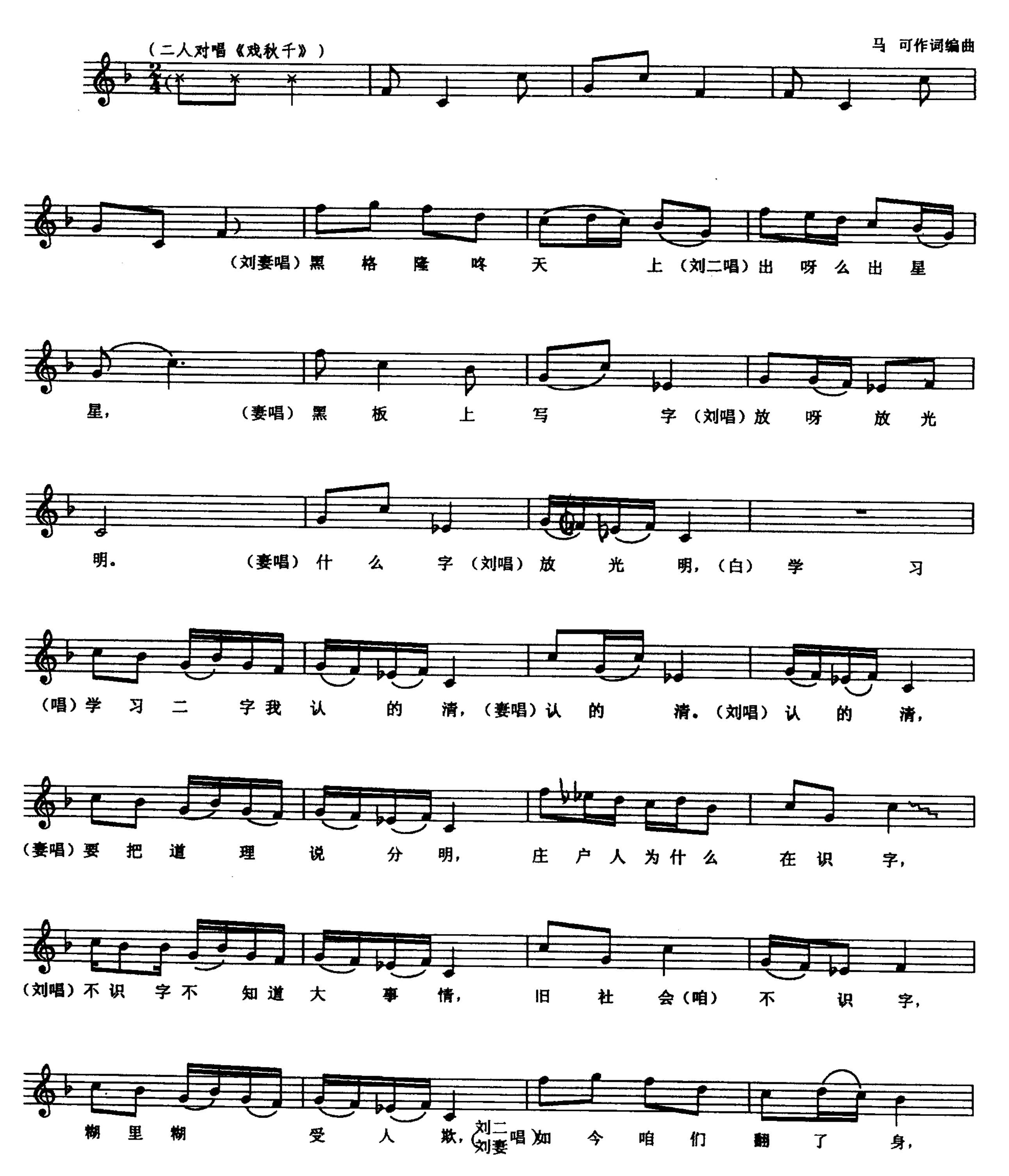
与秧歌剧关系紧密的小型歌舞表演体裁也得到了发展，其中最突出的有罗正、邓止



例117：《夫妻识字》中的“戏秋千”调

夫 妻 识 字

秧歌剧《夫妻识字》选曲



例118：《翻身道情》的开始部分

翻 身 道 情

秧歌剧《减租会》选曲

陕北民歌
贺敬之词
刘炽编曲

稍快 热情地朗诵地

太 阳 出 （噢）

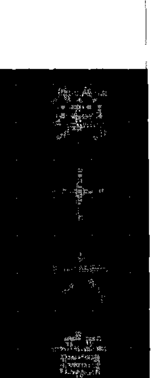
来 （哎 咳 哎 咳 哎 咳 哎 咳 哎 咳 哎 咳 哎 咳 咳 咳

咳） 满 山 红 哎 哎 咳 哎 咳

呀， 共 产 党 救

咱 翻 了 （哟 嗬） 身 哎 咳 呀。
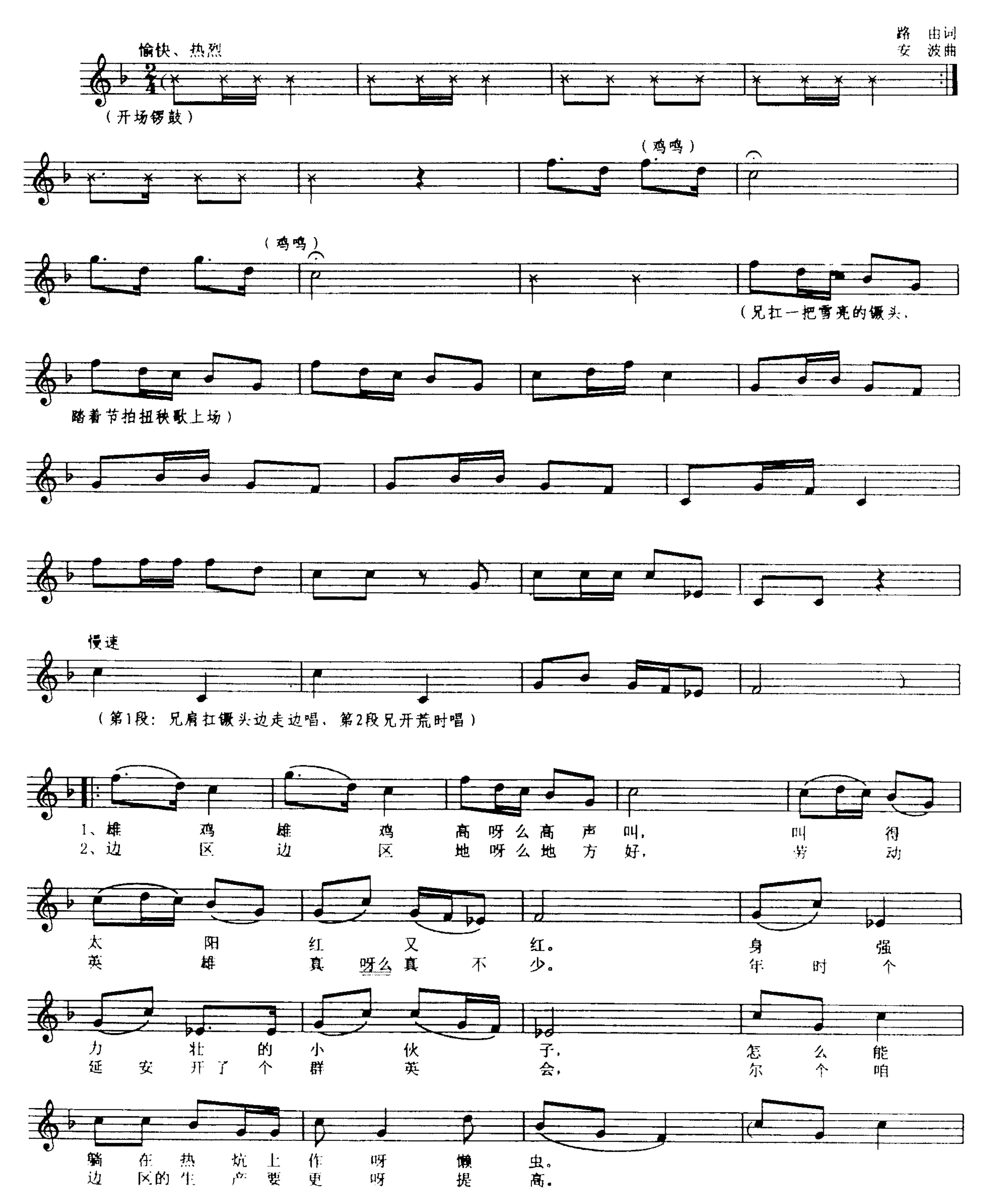
旧 社 会 咱 们 受 苦 的 人
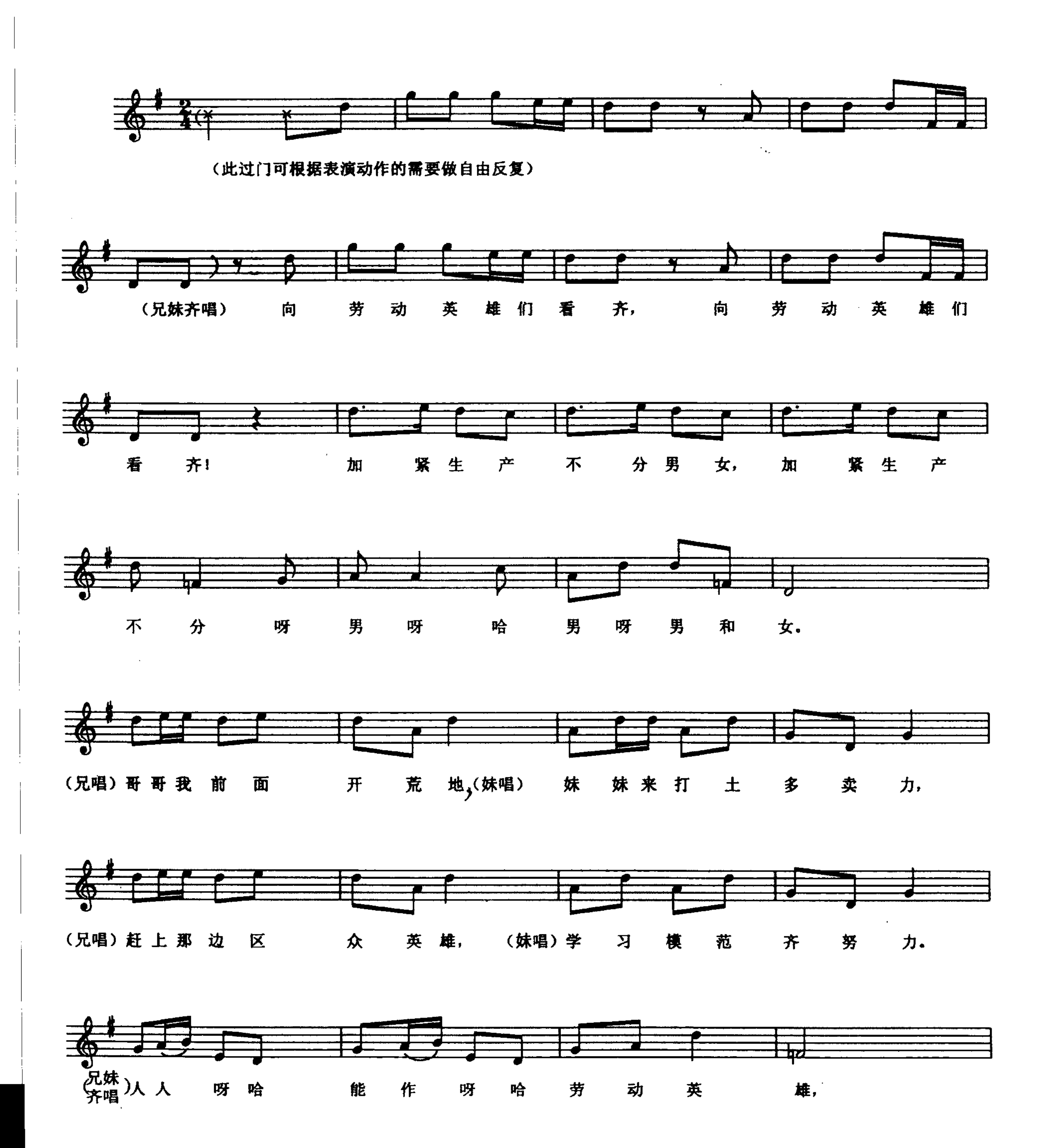


例119：《兄妹开荒》中的A，“雄鸡高声叫”

雄鸡高声叫

·秧歌剧《兄妹开荒》选曲



B，“向劳动英雄们看齐”


向劳动英雄们看齐
秧歌剧《兄妹开荒》选曲
（此过门可根据表演动作的需要做自由反复）
（兄妹齐唱）向劳动英雄们看齐，向劳动英雄们
看齐！加紧生产不分男女，加紧生产
不分呀男呀哈男呀男和女。
（兄唱）哥哥我前面开荒地，（妹唱）妹妹来打土多卖力，
（兄唱）赶上那边区众英雄，（妹唱）学习模范齐努力。
（兄妹齐唱）人人呀哈能作呀哈劳动英雄，

怡等创作的《过翻身年》，张棣昌、陈紫创作的《光荣灯》和张锐、余苹创作的《火线爱民》等。

第二节 新歌剧的发展
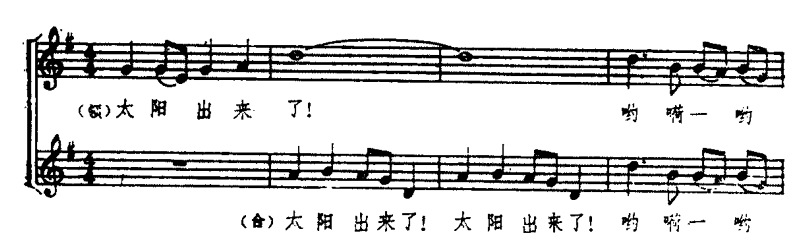
歌剧是一种综合性的大型艺术体裁，它对于群众文化生活的重大影响素为人们所重视。从“五四”以来，我国也曾有一些音乐家在这个领域进行过多次认真的探索，如20年代黎锦晖曾写了《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》等十多部儿童歌舞剧，其它像邱望湘、沈醉了等人也曾写过适合学生演的歌剧《面包》和《天鹅》等；到30年代聂耳曾写了《扬子江暴风雨》，张昊曾写了《上海之歌》，向隅等人写了《农村曲》，冼星海写了《军民进行曲》，40年代郑志声写了《郑成功》(未完成)，黄源洛写了《秋子》，等等。但是，究竟该如何使这种外来的艺术体裁同我国的社会现实（特别是人民革命的斗争实践）相结合，究竟该如何使它同我国丰富多采的传统的民族音乐（尤其是各种戏曲音乐）和群众的欣赏习惯相结合，以及怎样运用音乐来表现戏剧性的情节发展和具有不同性格对比的人物形象等问题，还没有得到满意的解决。直到1942年以后，根据地的音乐工作者通过深入工农兵群众的斗争生活，通过开展新秧歌运动和进行秧歌剧的创作实践，才逐渐找到了使歌剧这种艺术体裁在我国得以广泛发展的正确途径。1945年4月，在延安成功地演出了歌剧《白毛女》(由贺敬之、丁毅作词作剧，马可、张鲁、李焕之、瞿维等人作曲)，为我国歌剧创作的发展开辟了一个新的阶段。
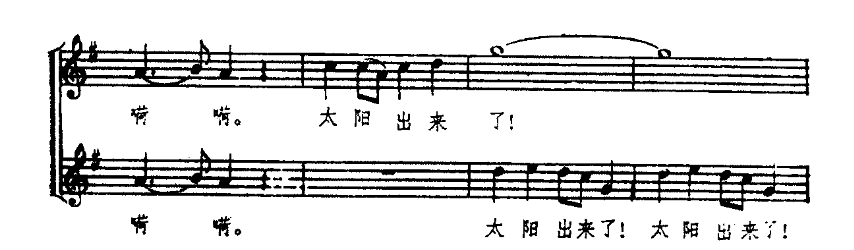
歌剧《白毛女》通过剧中各个不同人物的关系，深刻地概括了存在在我国当时广大农村中最基本的阶级矛盾和斗争(即地主与农民这两个对立阶级的矛盾和斗争)，具体反映了在地主阶级残酷压迫下农民的血泪生活，通过杨白劳和喜儿这两个不同典型人物的遭遇来说明广大农民只有在党的领导下向地主阶级进行坚决的斗争，才能真正得到翻身解放。因此，可以说歌剧的内容既深刻地反映了当时农村生活的现实，又给被压迫的农民群众指明了正确的前进方向。此外，歌剧剧本也富于浪漫主义地保留了原来民间传说有关“白毛仙姑”这种传奇式的情节，并使之提高到“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”的哲理高度。

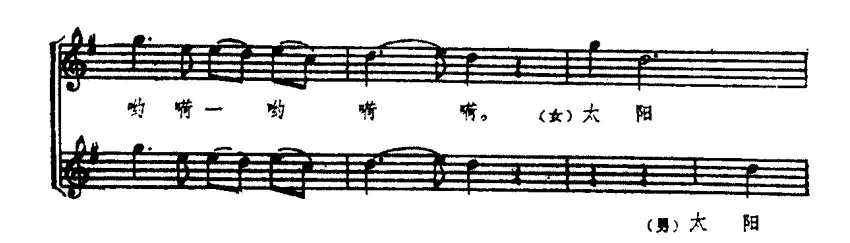
《白毛女》在艺术成就上，最突出的一点是它开始解决如何通过音乐来具体而细致地刻画剧中人物形象的问题，如对主要角色喜儿、杨白劳和黄世仁的音乐刻画都做到了贴切而富于个性，尤其对杨白劳心理变化的音乐刻画是比较深刻的。同时，歌剧作者在刻画这些角色时，对于正面人物与反面人物的本质区别也作了比较妥善的处理，他们没有简单地用丑化的办法来刻画反面人物，而是力图本质地突出这些反面人物的阶级本性和不同的心理状态，从而揭示出这些角色的特殊性格。歌剧作者对于有些群众场面以及群众的集体形象的刻画也是成功的，例如在山洞里把喜儿救出来时群众合唱《太阳出来了》，就很恰当地把解放区人民群众的坚强、豪迈的气魄，以及他们对喜儿的深厚的阶级感情刻画了出来。例120 (见264页)

其次，作曲家在这部歌剧的创作中，不仅吸取了民歌的音调作为各主要人物的主导主题的音调基础，并且还开始有意识地广泛吸取了说唱、戏曲等民间音乐的音调。值得注意

例120：《白毛女》中的“太阳出来了”

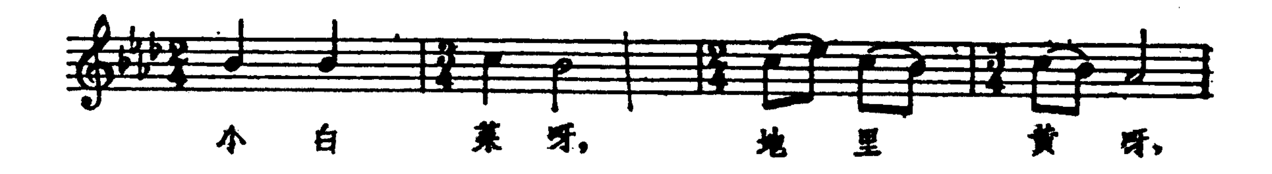


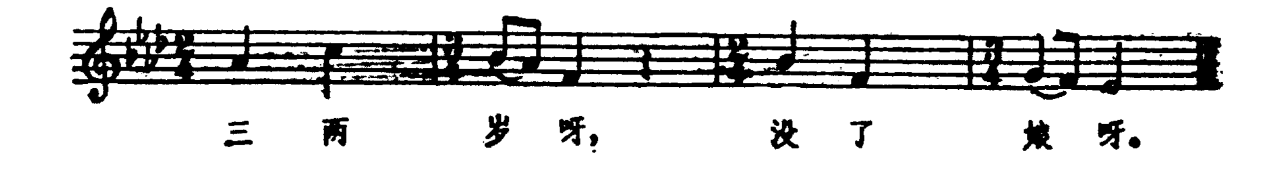




的是，作曲家对这些民间音调的吸取已不是简单的引用，而是根据剧中人物性格发展的需要和歌剧情节发展的需要，创造性地加以选择、改造和发展的，例如刻画喜儿基本性格的主导主题是以河北民歌《小白菜》作为基础的，但是，在歌剧里作者根据喜儿本身性格发展的需要，写出了像《北风吹》、《昨天黑夜爹爹回到家》、《进他家来几个月》等等一系列的不同的新腔。

例121：河北民歌《小白菜》
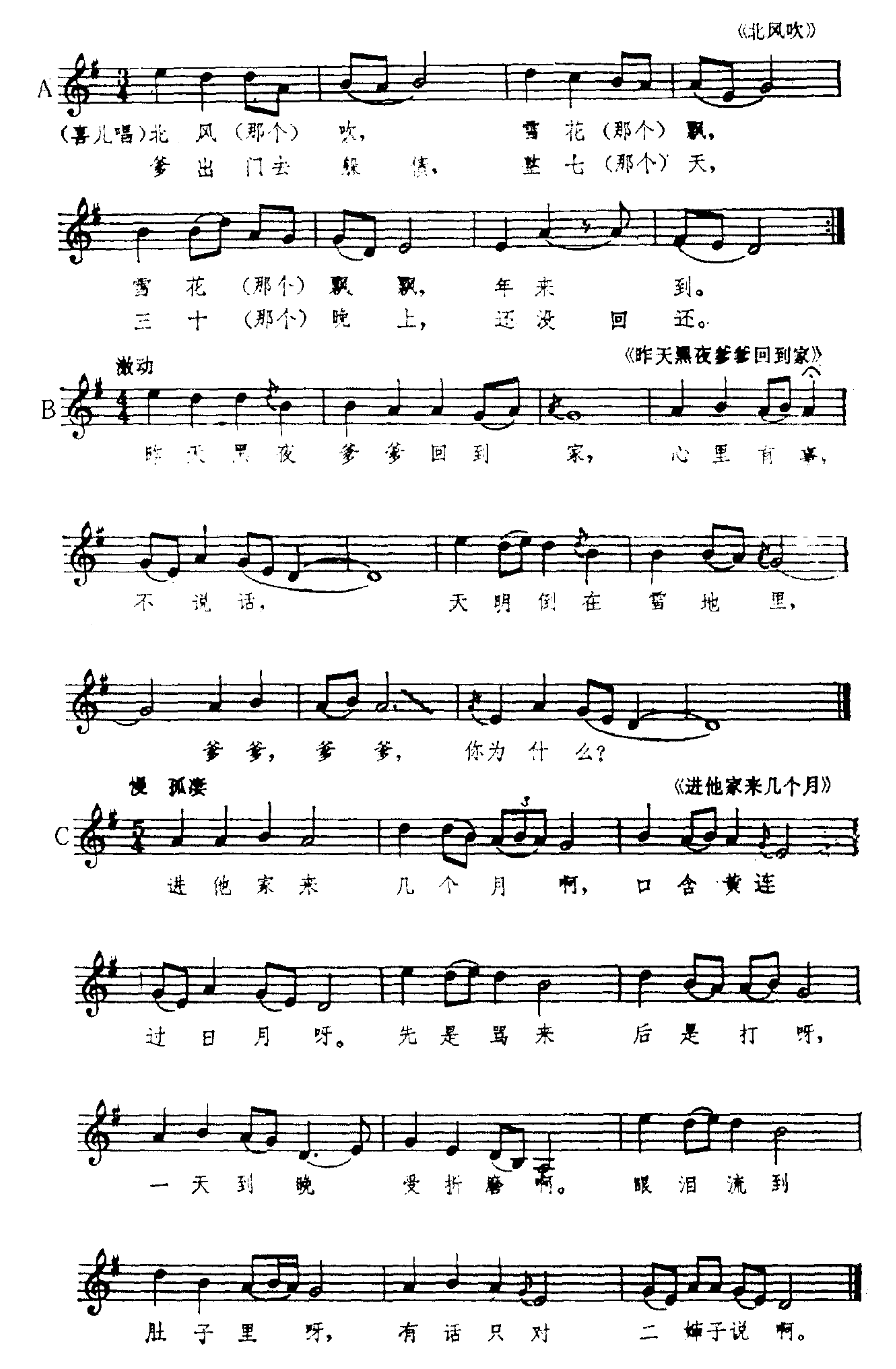




例 122:《白毛女》中的 A，“北风吹”；

B，“昨天黑夜爹爸爸回到家”；

C，“进他家来几个月”
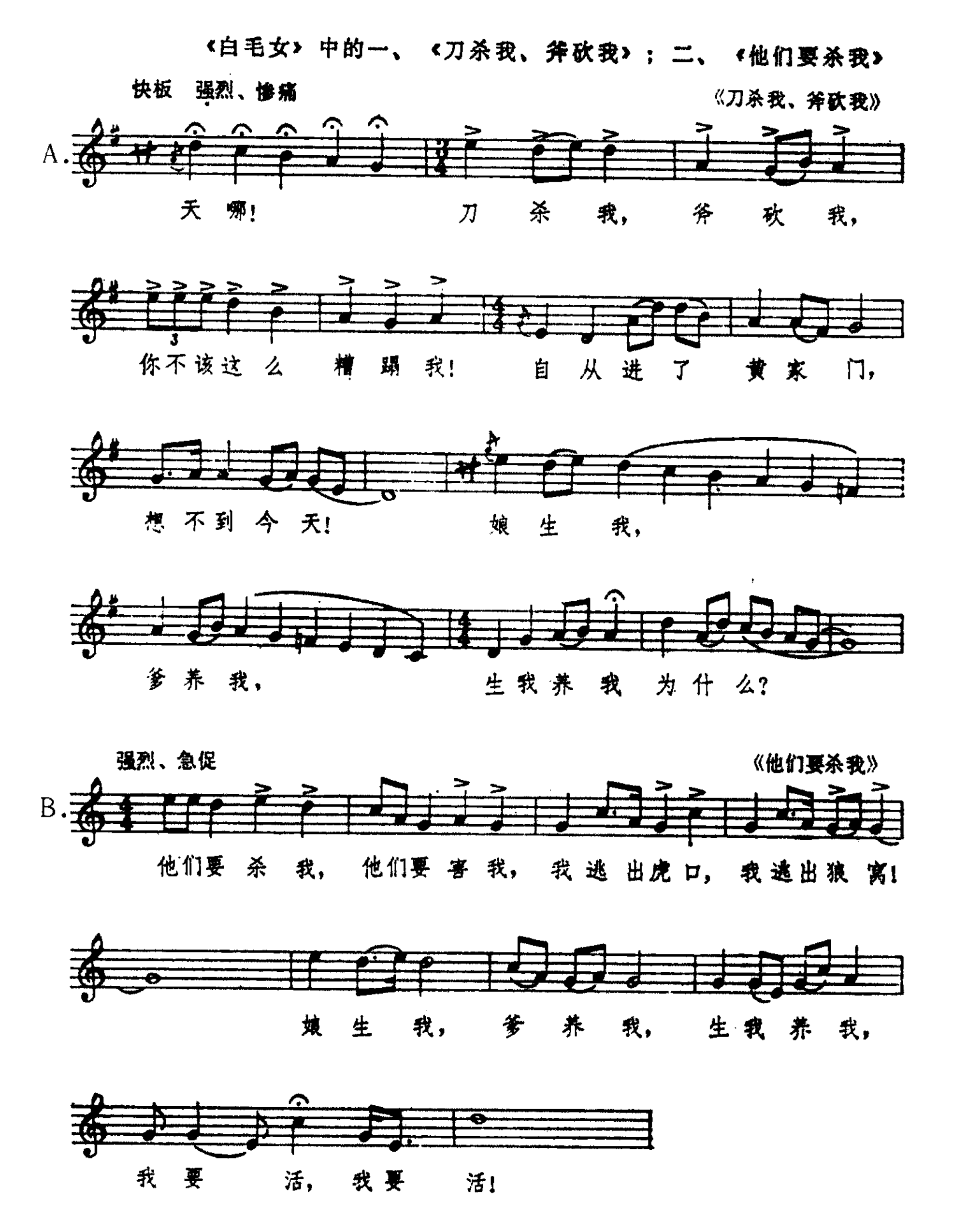
例 122：



当喜儿被黄世仁污辱悲愤欲绝而想自尽时，在她的唱腔中又出现了近似秦腔哭音的音调；当描写喜儿怀着强烈的仇恨从地主家里逃走时，作者没有拘泥于原来的主导主题，而引进了一个取自河北梆子的、更为高亢悲愤的主导主题，来描写喜儿性格的剧烈的变化发展。

例 123:《**白毛女**》中的 A,《刀杀我、斧砍我》;
B,《他们要杀我》

例 123:



当然，在歌剧《白毛女》中对戏曲音乐遗产的吸取，还只能说仅仅是一个开端。但是，作者的这些试探，在如何使歌剧音乐创作既有民族的特点又有强烈的戏剧性方面，是给予后来的音乐工作者以不少启发的。
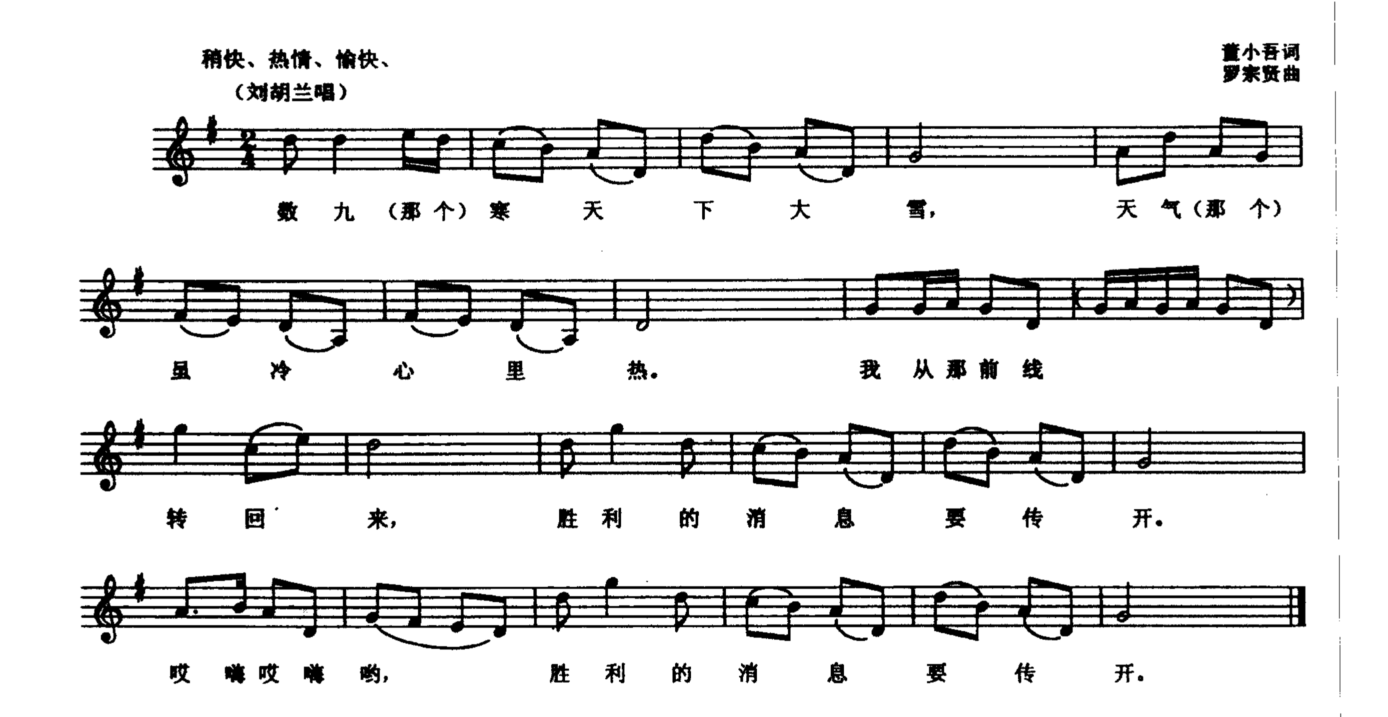
此外，值得提出的是作曲家在音乐创作的形式和手法上，创作性地借鉴了近代外国歌剧的某些传统形式和经验（如主导主题的运用以及和声、复调、合唱、伴唱、重唱和管弦乐队的运用等），丰富了歌剧音乐的表现力。

《白毛女》的作者总结了自秧歌剧《兄妹开荒》到《周子山》的经验，为创造一种真正适合我国广大群众的新型的歌剧的发展奠定了基础，这就是为什么后来人们都称这种歌剧为“新歌剧”的主要原因。歌剧《白毛女》的成功，使这种综合性艺术形式，在我国整个

近现代音乐发展史中真正发挥了它的重大影响。

《白毛女》演出之后，引起了解放区的广大群众以及文艺工作者对新歌剧创作更大的兴趣和要求。到解放战争期间，又产生了不少新的歌剧创作，其中比较重要的有：《刘胡兰》（罗宗贤②、黄庆和等人集体创作）、《赤叶河》（梁寒光③、高介云等作曲），以及《王秀鸾》（艾实惕、小流等作曲）等。这些作品在创作方向和艺术特点上都与《白毛女》是一脉相承的，但是，在艺术成就上它们都还没有超出《白毛女》的水平。例 124，例 125(见 268 页)

例 124：歌剧《刘胡兰》中的"数九那个寒天"



例125：歌剧《赤叶河》中的“赤叶河，赤叶河”
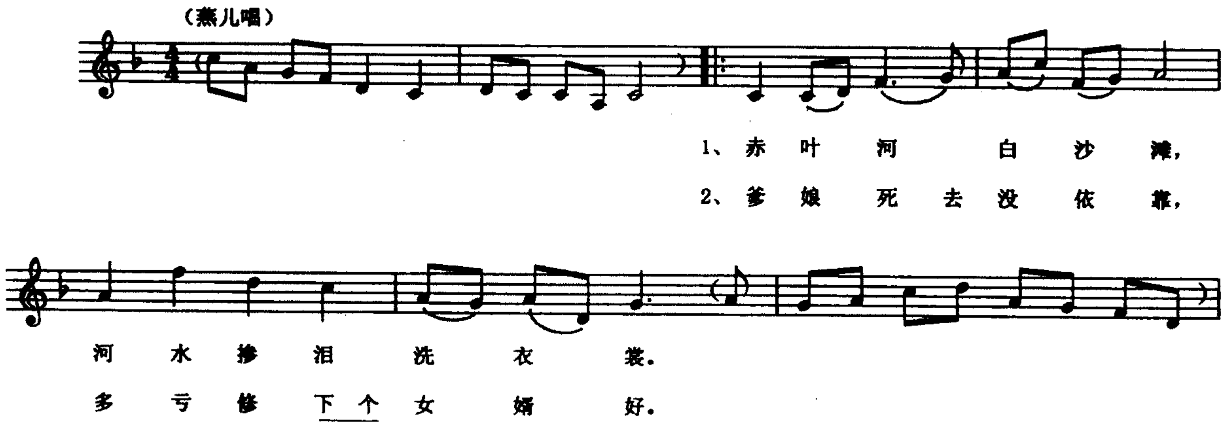
第四曲

慢板　　　　阮章竞词
（老宋唱）　　高介云、梁寒光曲

赤叶河，
赤叶河，
赤叶河原是个荒山坡，
从东到西二十里，
黑格洞洞个大山壑。



第二十一曲



第三节 结束语

从"鸦片战争"以后至中华人民共和国的建立，标志着中国人民的民主革命斗争已取得了胜利的结束，并开始进入了一个新的历史时期——社会主义革命和建设的新时期。在这一百多年的历史进程中，中国近代音乐的发展也经历了一场天翻地复的大变革。特别是“五四”运动之后，中国的反帝反封建的民主革命，纳入了世界无产阶级革命的一个组成部分。在李大钊、陈独秀、毛泽东等信仰马克思主义的知识分子的影响下，团结了各阶层要求反帝反封建的爱国知识分子，掀起了一场新的伟大的文化革命运动。他们提出了"科学"与"民主"两大口号，树起了"反对旧道德，提倡新道德；反对旧文学，提倡新文学"的革命旗帜，形成了一个猛烈冲击一切封建文化、封建传统观念和努力探求一切新知识、新文化、新思想的伟大的思想解放运动。我国近代音乐文化的发展同政治、经济、文化方面的发展总趋势是基本一致的，但它又有本身的一些特点，这些特点是:

一、我国近代新音乐文化可以说主要就是在“五四”新文化运动的直接影响下才真正得以建立和发展的。当时多数音乐家都在不同程度上拥护蔡元培提出的“以美育代宗教”的号召，把“为人生的艺术”这一口号作为自己进行音乐实践的出发点。有些音乐家还接受了“平民文学”的思想影响，力求使音乐艺术为多数下层人民群众所接受，更好的发挥其思想启蒙的作用。此外，我国近代新音乐文化建设者的队伍，开始绝大多数是由爱国的、倾向民主主义的知识分子所组成，但随着新民主主义革命斗争的深入，特别是随着“左翼音乐运动”的开展，他们之中的不少人先后不同程度地表现出愿意靠近无产阶级和广大被压迫群众，自觉不自觉地成为了无产阶级革命的同盟军，其中一部分还直接走上了党所领导的革命道路。因此，从总的看，我国近代新音乐文化，在人民群众反帝反封建的斗争中日益发挥其重大的、不可忽视的社会影响。

二、随着工农革命运动的开展和后来的“红色根据地”的建立，我国的无产阶级革命音乐在斗争中产生了，并在当时群众革命斗争中发挥了不可忽视的思想鼓动和宣传教育的作用。但是，自从1927年大革命失败后，国内外政治情况日趋复杂，先后出现了不同地区不同性质政权并存的局面，如有在中国共产党领导下的“红色根据地”、“抗日民主根据地”（简称“边区”）和“解放区”；有以国民党为核心的国民政府统治区（简称“国统区”）；还有在日本帝国主义侵略势力卵翼下的各种敌伪政权（简称“沦陷区”）。这种政治上的复杂情况，对中国近代新音乐文化的发展曾产生不小的影响。因此，在相当长的一段时间内，各地区的音乐活动几乎都是在相互隔绝的状态下各自独立发展，而彼此之间的影响则较弱。值得注意的是在30年代初，由于中国共产党所领导的“左翼文化运动”在国统区积极展开，国统区的音乐界才开始建立起革命的音乐组织，后来又通过大力开展以救亡抗日为主要内容的群众歌咏活动，逐步形成了一条以无产阶级及其政党为领导的，以抗日、民主为主要目标的进步的音乐阵线。30年代的“左翼音乐运动”（后来有些同志将这个革命音乐运动称之为“新音乐运动”）的开展，符合了广大群众反帝反封建的斗争要求，受到了国统区革命群众的热烈拥护，也逐渐得到了音乐界多数爱国主人士的同情和支持，后来在全国范围的救亡抗日斗争中，成为音乐界抗日民族统一战线内广泛团结音乐界进步阶层的核心。在中国共产党和民主政府直接领导的各“解放区”中，革命的音乐工作者继承了我国“五四”运动以来、特

别是"红色根据地"以来的优秀革命传统和"左翼音乐运动"的历史经验，以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》为指针，使解放区的音乐运动获得了迅速而健康的发展。

这两条革命音乐战线是在斗争中产生、在斗争中不断成长壮大的，它们在这将近半个世纪的斗争过程中，不仅团结了"解放区"和"国统区"的绝大多数音乐工作者进行长期的民主革命斗争，而且也在这个斗争过程中为后来进行全面社会主义音乐文化的建设积累了丰富的经验，造就了一大批具有一定特长的革命音乐干部。

三、传统的、丰富多彩的民族民间音乐，在这将近半个世纪中也发生了影响深远而又各不相同的变化。随着"辛亥革命"、特别是"五四"运动之后群众性反帝反封建思想斗争的深入发展，大量反映旧时代生活的民歌和城市小调被填上各种反映社会现实以及群众斗争的新词，这些新的民歌和城市小调在各地群众的斗争中发挥了不可忽视的宣传教育作用。许多原来主要在农村流传的说唱音乐和地方戏曲继续大量不断地流入城市，不断提高水平，逐渐走向职业化，并且产生了一批批具有各自独特风格的优秀演员。但是，在这些传统艺术体裁的发展过程中，半殖民地半封建的思想影响也相当普遍地和程度不同地加深了。

"五四"时期大部分新音乐工作者对如何正确发展我国民族民间音乐传统普遍重视不够，后来由于"左翼文化运动"发动了有关"文艺大众化"的讨论，左翼音乐工作者开展了群众性的歌咏运动，特别是抗日战争爆发后大批音乐工作者奔赴斗争第一线，真正走上同广大人民群众相结合的道路，这种情况才开始发生了根本性的改变，并在实际工作中取得了一定的成果。

四、由于我国近代新音乐文化的建立和发展开始主要集中于学校音乐教育（主要指中小学的普通音乐教育）和群众性歌咏运动这两个方面，因而使小型声乐体裁（包括一般的学校歌曲、群众歌曲、小合唱、表演唱以及适合于广大群众传唱的抒情独唱曲在内）在这不到一百年间得到了突出的发展。几乎绝大多数音乐家都把自己的热情贯注于这种体裁的创作，写出了不少具有相当艺术质量的作品。随着声乐演唱水平的逐步提高，有些音乐家对音乐会独唱曲和大型声乐体裁的创作也进行了探索，写出了一些质量较好的作品。同时，也正由于一般学校音乐教育的需要，相当一段时间内"儿童歌舞剧"曾受到了极广泛的欢迎，后来随着各解放区"新秧歌运动"的开展，又产生了以民间歌舞为基础的"秧歌剧"，并在此基础上发展了具有我国自己特点的"新歌剧"。在这期间由于种种主客观原因，我国在器乐演奏方面的发展是比较缓慢的，这对我国新的器乐创作的发展和提高也有所影响。

五、在这将近半个世纪的近代新音乐文化建设中，突出的弱点是音乐理论研究和出版工作的薄弱和落后。专门的音乐研究机构一直建立不起来，专业音乐教育中的音乐理论教学和专业音乐理论人才的培养长期处于无人关心的状态，这对整个音乐事业的健康发展和各方面音乐专业水平的迅速提高不能不造成一定影响。这种状况即使在党所领导的革命根据地（包括后来的各解放区），也由于长期处于战争的艰苦条件而无法获得很好的解决。

为了认真总结、交流这百年来文艺运动的经验，为了共同确定今后文艺工作的方针和任务，在中国共产党中央的亲切关怀下，于1949年7月2日在北京隆重召开了中华全国文学艺术工作者第一次全国代表大会。会议的胜利召开，标志着在长期斗争中成长起来的我国新文艺已取得了伟大的胜利，长期以来分隔在国统区与解放区活动的文艺工作者已在党的统一领导下获得了胜利的大会师和空前的大团结。会议经过认真反复的讨论，大

家一致指出：毛泽东思想和党的文艺方针、路线、政策，从理论到实践的正确性已得到充分的证明，并且也是指导我国文艺工作今后正确、健康发展的唯一准绳。会议除了决定成立新的全国性的统一的领导机构——中华全国文学艺术界联合会——外，还分别建立了中华全国文学工作者协会、中华全国戏剧工作者协会、中华全国音乐工作者协会、中华全国美术工作者协会等7个全国性群众文艺团体，以便有计划、有领导地分别推进文艺领域各条敌线的工作。

第一次文代会闭幕后，于当年7月23日正式成立了中华全国音乐工作者协会。来自全国自地的音乐工作者代表，在认真总结、交流过去音乐工作的经验的基础上，共同提出了建国以后的音乐建设和发展的方针和任务。他们的意见归纳起来，有以下几个方面：

一、继续发扬革命音乐运动的优良传统，坚持党对音乐工作的领导，使音乐更好地为无产阶级政治服务、为工农兵服务。因此，无论是国统区的音乐工作者、还是解放区的音乐工作者，都应该继续不断努力深入工农兵的斗争生活，熟悉工农兵的语言和他们所喜闻乐见的艺术形式，以及努力使自己的思想感情同工农兵群众打成一片。

二、要继续正确解决好普及与提高的关系问题，当前的音乐工作仍然应以普及工作为主。这是使我们的音乐事业的发展不脱离群众、不脱离实际、植根于深厚的现实基础上的唯一可靠保证。

三、努力学习、正确批判继承中外音乐文化的优秀遗产及其艺术经验，更好地创造和发展社会主义的民族的新音乐，改造一切同社会主义不相适应的旧文艺、旧音乐。

四、继续加强对音乐界统一战线的思想领导和组织领导，进一步做好对广大音乐工作者的团结、教育、改造工作，充分调动他们的社会主义革命积极性，为我国社会主义音乐文化的迅速发展作出更大的贡献。

综上所述，可以看出，近百年来我国音乐文化的发展过程，正是与人民大众反帝反封的斗争不断加强其紧密联系的过程。我国的现代新音乐同其它现代新文艺一样，是在同一反动政治势力的斗争中壮大起来的，特别是“五四”运动以来，我国新音乐的蓬勃发展，是党所领导的革命文艺取得伟大胜利的标志，也是党的文艺路线在音乐战线取得伟大胜利。它不仅在以往的群众革命斗争中起了很大的促进作用，它还为社会主义音乐事业的全面建设奠定了巩固的基础和提供了丰富的经验。

附注：

① 马可（1918—1976）江苏徐州人，1935年在河南大学学习化学，抗战爆发前后，他即投身于救亡抗日的文艺宣传工作，并开始进行音乐方面的活动。1939年到延安，在“鲁艺”的学习并工作，1945年随“鲁艺”到东北解放区工作，1947年正式加入中国共产党。解放后，曾先后在中央戏剧学院、戏曲研究院、中国音乐学院和中国歌剧舞剧院工作。主要作品有歌剧《白毛女》、《小二黑结婚》、秧歌剧《夫妻识字》、管乐弦《陕北组曲》以及歌曲《南泥湾》、《我们是民主青年》、《咱们工人有力量》等。此外，他还长期进行有关民族音乐和有关冼星海的研究工作，留下不少理论文章。1976年病逝于北京。

张鲁（1917-— ），河南洛阳人，早年曾随常苏民学习音乐，１９３８年入延安鲁艺，新中国建立后，历任中央歌舞团、黑龙江省歌舞团、黑龙江文联、音协等单位的领导。主要作品有组歌《七月里在边区》、歌剧《白毛女》（均为与人合作）、叙事歌曲《平汉路小唱》、《王大妈要和平》等。

瞿维（1917-— ），原名瞿世雄，江苏常州人。１９３３年就读于上海新华艺术专科学校，抗日战争爆发后到延安，在鲁艺音乐系工作。１９５５年赴苏联莫斯科音乐学院进修作曲，回国后长期在上海交响乐团从事创作。１９８５年被选为中国音协副主席。主要作品有：歌剧《白毛女》（参与者之一）、交响诗《人民英雄纪念碑》、歌曲《工人阶级硬骨头》等。

② 罗宗贤（1925 — 1968）河北定县人。自抗日战争以来一直在八路军的部队文工团中从事音乐工作。全国解放后，先后任西南军区战斗文工团及总政文工团编导、创作员等职。罗宗贤自１９４３年即开始音乐创作，主要作品有歌剧《刘胡兰》（与黄庆和合作，1948）、《草原之歌》（1955）、电影配乐《阿诗玛》（与葛炎合作，1965），歌曲《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》、《英雄们战胜了大渡河》（与时乐濛合作）等。

③ 梁寒光（1917-1989），曾用名玉衡，广东开平人。１９３８年入延安鲁艺，随冼星海学习作曲，后任职于延安中央管弦乐队。新中国建立后，历任中央实验歌剧院创作室主任、上海实验歌剧院副院长、广州音乐学院院长等职。主要作品有：歌剧《赤叶河》、《王贵与李香香》、《兰花花》等。

主要参考资料：

中国话剧运动五十年史料集，中国戏剧出版社，1958年。

中国近现代音乐史参考资料第四、五编，中国音乐研究所中国近现代音乐史编写组编（油印本）1960年。

新音乐运动论文集(吕骥编)，新中国书局，1949年。

音乐建设文集上、下册,(中国音乐家协会编)，音乐出版社，1959年。

新歌剧问题讨论集(中国戏剧家协会编)，戏剧出版社，1957年。

秧歌剧论选集(周扬等)，西北新华书店，1947年。

秧歌剧选(张庚编)，中国戏剧出版社，1962年。

中国现代文学史资料丛书(甲、乙种)上海文艺出版社编辑出版，1961年。

马可戏曲音乐文集（中国艺术研究院戏曲研究所编），人民音乐出版社，1987年。

我国歌剧艺术的第一个里程碑——关于《白毛女》的分析和评价（汪毓和）《音乐研究》1958年第6期

谈新歌剧发展中的几个问题 （马可）载《新歌剧问题讨论集》，1957年

关于＜白毛女＞的修改（马可）《文汇报》1962.5.27,29,30,31

复习提纲:

一，名词解释：

《夫妻识字》
《光荣灯》
《军民进行曲》
《秋子》
《周子山》
《刘胡兰》
王大化
邵子南
穆仁智
《翻身道情》

二，思考问答：

比较旧秧歌与新秧歌的不同。
新秧歌运动在中国文艺发展史上的历史意义。
简述歌剧《白毛女》产生的条件和它的艺术成就。
简评中国近代歌剧发展的轨迹及《白毛女》在我国歌剧发展史中的地位。